

Juan Plazaola

# Modelos y Teorías de la Historia del Arte

*4.ª edición*



**Deusto**Digital

Humanidades



# Modelos y Teorías de la Historia del Arte



Juan Plazaola

# Modelos y Teorías de la Historia del Arte

4.<sup>a</sup> edición

2015  
Universidad de Deusto  
Bilbao

Serie Humanidades, vol. 4

Ilustración de cubierta: *Victoria de Samotracia* (Museo del Louvre, París)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Universidad de Deusto  
Apartado 1 - 48080 Bilbao  
e-mail: [publicaciones@deusto.es](mailto:publicaciones@deusto.es)

ISBN: 978-84-15772-93-4

# Índice

Nota del editor . . . . .	9
Presentación . . . . .	11
Prólogo a la tercera edición . . . . .	12
1. ¿Filosofía de la Historia o simplemente Historia? . . . . .	13
2. En el principio fue la biografía . . . . .	21
3. Los primeros sistemas . . . . .	25
3.1. Winckelmann . . . . .	26
3.2. Hegel . . . . .	31
3.3. Taine . . . . .	33
4. Enfoques recientes de la historia del arte . . . . .	39
4.1. El enfoque técnico-materialista . . . . .	40
4.2. La «voluntad artística» . . . . .	47
4.3. La vida de las formas . . . . .	57
4.4. El punto de vista psico-histórico . . . . .	72
4.5. La encuesta iconológica . . . . .	79
4.6. El enfoque personalista . . . . .	89
4.7. El psicoanálisis del arte . . . . .	98
4.8. El método de las generaciones . . . . .	101
4.9. El modelo marxista . . . . .	106
4.10. Otros enfoques sociológicos . . . . .	119
5. Conclusión . . . . .	125





## Nota del editor

En 2003 la Universidad de Deusto publicó la tercera edición de *Modelos y Teorías de la Historia del Arte* de Juan Plazaola Artola. En el prólogo, el autor explicaba las escasas actualizaciones que había incorporado a las ediciones anteriores. El padre Plazaola falleció el 21 de mayo de 2005, siendo homenajeado por el Instituto Ignacio de Loyola y por la Universidad de Deusto en diversos actos y publicaciones.

Esta cuarta edición, con un nuevo diseño, obedece a la constante demanda que tienen los libros de este autor, especialmente este texto que reeditamos dirigido a los interesados en el estudio de la historia del arte y de la cultura.





## Presentación

Este librito se ha escrito con el fin de ayudar al estudiante a que la «Historia del Arte» sea para él una disciplina verdaderamente humanística.

En una época en que la invasión tecnológica es cada vez mayor sobre el mapa de los programas universitarios, se habla justamente del riesgo que corre el hombre y la sociedad del futuro si se marginan los estudios humanísticos, tales como la «historia del arte». Pero el riesgo de una deshumanización persiste aunque se mantengan en el programa las asignaturas «humanísticas» si no se sabe tratarlas con una acertada metodología.

La «historia del arte» será poco humanística si se limita a exigir al estudiante un «servil acarreo» de materiales, una acumulación de hechos y una catalogación de datos.

Este libro quiere contribuir a que la «Historia del Arte» como disciplina se oriente hacia la comprensión del sentido que tiene para la familia humana ese acervo de testimonios que llamamos «obras de arte». Pues el hombre —como ha escrito Panofsky— «es el único animal que deja tras de sí esos testimonios que traen a la mente una idea distinta de su mera existencia material, es decir, que son signos de un significado. Algunos animales usan signos y fabrican estructuras, pero sin percibir la relación de significado, ni la relación de construcción».

La «Historia del Arte» debe ser una disciplina que haga al estudiante percatarse del espesor semántico y de la complejidad constructiva de las obras de arte, que le enseñe a situarlas en un espacio y en un tiempo determinados, que le enseñe a relacionarlas con otras actividades creadoras y culturales de esas mismas coordenadas espacio-temporales, que le enseñe a distinguir lo que es continuidad y diferencia, lo que es tradición e inno-

vación, ayudándole así a descubrir en ese caos de testimonios del pasado un ordenamiento objetivo, o como ha dicho Lafuente Ferrari, «un cosmos de cultura».

Espero y deseo que estas páginas, primariamente destinadas a los alumnos de los «Estudios Universitarios y Técnicos de Guipúzcoa»; puedan servir a otros muchos que se han sentido atraídos al estudio de la historia de la cultura y de la historia del arte.

## Prólogo a la tercera edición

En la segunda edición de este libro dejé intacto el texto de la primera, sin ampliar la bibliografía, limitándome a una referencia a la nueva obra de Germain Bazin, *Histoire de l'Histoire de l'Art*, que desarrollaba con más amplitud los temas de este libro y que se acababa de publicar.

Dado que en los últimos años no han faltado nuevas publicaciones, Actas de Congresos, y sobre todo estudios monográficos, algunos de ellos como ponencias y comunicaciones de Simposios, que abordan casi todos los temas que se tratan en este libro, he procurado referirme a ellos en estas páginas, enriqueciendo o matizando algunos de mis juicios y, especialmente, completando el aparato bibliográfico de cada capítulo con las publicaciones recientes más relevantes.

Quiero insistir, como acabo de advertir en la **Presentación**, en que estas páginas no van destinadas a los especialistas de lo que se llama la **Filosofía de la Historia del Arte**, sino a los estudiantes universitarios de esta disciplina que, para lograr un más profundo y completo conocimiento de la Historia del Arte, necesitan una guía de carácter metodológico. Con ese fin he procurado emplear un lenguaje sencillo y fácilmente comprensible para un estudiante medio, y evitar, en lo posible, disquisiciones que requieren conocimiento de las relaciones entre los métodos que se exponen y los sistemas filosóficos en los que se inspiran. Por la misma razón, en la Bibliografía, cuando se trata de autores extranjeros, he preferido remitir al lector a textos en español, cuando existen, más que a las obras originales.

## ¿Filosofía de la Historia o simplemente Historia?

La Historia del Arte es una disciplina con siglos de existencia. Según algunos, se inició en el Renacimiento, y las Vidas de Vasari serían el primer borbotón de ese río de tinta que, consagrado a los artistas, ha llenado de letra impresa nuestras bibliotecas y ha ido invadiendo los programas de nuestros estudios humanísticos y universitarios. Según otros, habría que retrasar algunos siglos el inicio de la historia del arte. En su clásica obra de bibliografía artística<sup>1</sup> Julius Schlosser comienza dedicando sus primeras páginas a los escritores de la antigüedad helénica, y aunque reconoce que sus escritos no pueden calificarse como historia del arte en el sentido que hoy damos a esta palabra, la importancia que tales crónicas tienen desde varios puntos de vista es suficiente para que toda historia del arte tenga que recoger esos nombres, griegos, y latinos (Jenócrates, Pasíteles, Plinio el Viejo, Pausanias, los Filóstratos, etc.), al menos como precursores fecundos de la historia del arte.

Si el saber humano es ciencia que se va haciendo al ritmo de la existencia histórica de la humanidad, la Historia como ciencia es la primera que debe sentirse sujeta a esa ley. Es natural que los métodos de la Historia —y de la Historia del Arte en concreto— vayan también evolucionando a ese ritmo.

Pero no son propiamente los métodos históricos los que aquí me interesan. En sentido estricto, una Metodología debería incluir una introduc-

---

<sup>1</sup> Julius SCHLOSSER, *La literatura artística*, Madrid, 1974.

ción didáctica al estudio de la historia del arte, es decir, una información sobre las ciencias auxiliares de la historia (epigrafía, heráldica, numismática, emblemática, cronología, etc.), un examen de los materiales que usan los artistas, de los elementos plásticos que constituyen el lenguaje de cada una de las artes, y finalmente el estudio de los repertorios museísticos, documentales y bibliográficos que un historiador debe saber hallar y utilizar.

Al hablar aquí de métodos me refiero a los diversos enfoques que pueden adoptarse ante el material de las obras sobre el que trabaja el historiador. Estos enfoques frecuentemente determinan incluso la selección misma de los objetos que se pretende historiar. Pero, sobre todo, condicionan la interpretación que se hace de las obras elegidas y su valoración tanto desde el punto de vista estético como desde el punto de vista de su significación e importancia históricas.

Trato, pues, de hacer una exposición crítica de los diversos modelos o tipos de historia del arte que pueden adoptarse y que, de hecho, son adoptados por los historiadores. Cada uno de ellos implica normalmente una toma de postura sobre la esencia misma de la obra artística, sobre su valor, y sobre su significación.

Esta actitud, selectiva, crítica y valorativa ante el acervo de productos humanos denominados «obras de arte», ha sido comparado con un cierto talante filosófico. Y algunos de los autores que han defendido con carácter preferente y aún exclusivo un determinado modelo de historiar el arte, han considerado su trabajo como «filosofía de la historia del arte».

Desde el siglo XVIII se ha hablado de una Filosofía de la Historia. Vico, Herder, Hegel, Marx, Spengler, Toynbee son algunos de los nombres más conocidos, autores de ensayos considerados como filosofía de la historia de la humanidad. En el ámbito de esa historia, así sometida al yunque del pensamiento filosófico, no podía faltar la actividad artística. Una filosofía de la historia que quisiera alumbrar la marcha de los hombres en el curso de los siglos no podía marginar el estudio de los grandes estilos artísticos que jalonan dicha carrera.

Sin embargo, la opinión recomendable es que sólo metafóricamente cabe denominar Filosofía de la Historia a la mayoría de los ensayos a los que acabo de aludir. Filosofía de la Historia sólo debería denominarse a un saber o a una ciencia que investigara lo *que es* la Historia, que estudiara *qué tipo* de conocimiento implica, cuál es su *objeto propio* como contradistinto del objeto de otras ciencias, cómo *debe proceder* el historiador en su investigación, cuál es su *finalidad específica* y qué facultades debe poner en funcionamiento. Ortega y Gasset, al afirmar e intentar convencernos de que no hay historia sin profecía, estaba

haciendo labor de filósofo de la Historia en este sentido modesto pero riguroso del término. En cambio, Spengler no hacía sino una «filosofía» entrecomillada cuando montaba su teoría de las ocho civilizaciones y afirmaba que «con Miguel Angel termina la historia de la plástica» y que el Tristán de Wagner es «la piedra gigantesca que cierra la música occidental».

En tiempos románticos, es decir, en los tiempos donde se piensa románticamente, se pretende que es posible determinar, dentro del curso de los eventos históricos, unos ciclos o fases de desarrollo que responden a ciertas leyes generales que pueden conocerse y fijarse por deducción (Hegel) o inductivamente (Spengler). Ante el pensamiento crítico contemporáneo esta concepción está desacreditada, y las razones son claras: En principio, parece que no pueden establecerse leyes generales y abstractas a base de hechos transitivos y contingentes, en gran parte dependientes de la libertad humana. El conocimiento histórico se enriquece progresivamente, y en ningún momento la investigación histórica ha dicho su última palabra sobre los hechos importantes del pasado y sobre su significación.

Es verdad que toda ciencia requiere una cierta generalización; pero ésta se da también en el estudio e investigación del simple historiador, no en cuanto descubre leyes propias de la historia, sino en cuanto emplea su conocimiento de ciertas leyes de la lógica, de la psicología, de la sociología, de la estadística y de la simple experiencia humana. Esta «iluminación» de los hechos históricos conducente a ciertos panoramas sintéticos o a ciertas concatenaciones lógicas, no debe asignarse a cargo de la Filosofía sino de la simple y auténtica Historia.

Mi exposición se va a ceñir a la historia del arte. Voy a recoger y resumir los intentos habidos por esbozar una cierta «filosofía» de la historia del arte. Es verdad que algunos de ellos se han presentado con aires de verdadera filosofía de la historia, intentando sistematizar la vida de la humanidad sometiéndola a leyes generales, y definiendo ciclos rigurosos, de tal manera que no sólo se pudiera dar razón del pasado sino incluso predecir el futuro.

Como ya he dicho antes, ha habido ensayos más modestos. Ha habido quienes tras haber analizado una gran masa de hechos artísticos, han creído posible y conveniente intentar una síntesis, descubrir un sentido en la evolución de ese torrente de fenómenos artísticos. Es la postura de quienes han pretendido simplemente hacer Historia: una historia reflexionada, una historia que pretende hallar un sentido en la masa, aparentemente caótica, de los hechos humanos.

Actualmente podría decirse que esta necesidad de ver un orden en los hechos históricos, en este caso en la corriente de las obras que sole-



mos definir como artísticas, es insoslayable en un verdadero historiador. Hay personas con vocación para el simple trabajo de campo, para una concienzuda recogida y catalogación de datos. Pero parece que un historiador auténtico no puede limitarse a eso. Ciertamente que sin erudición no hay historia. Pero también es verdad que sin la construcción que la historia exige, ésta se asemeja —como ha dicho alguien— a un edificio inconcluso al que parece faltarle lo que lo justifica: la posibilidad de ser habitable.

Me extrañaría que alguien se interesara profundamente por saber si la *Pietá* de Palestrina es realmente obra de Miguel Ángel si no considerara este conocimiento importante para otro conocimiento más profundo sobre el sentido que esa obra tiene dentro de la evolución estética y espiritual del gran florentino.

Habrán quienes encuentren satisfacción en ese género de trabajo minucioso, analítico y limitado, consciente de que prepara el terreno a otros investigadores de más alto vuelo. Pero no cabe duda de que la disciplina de la historia del arte debe concebirse con esta amplitud de miras, y que debe definir sus métodos aspirando a objetivos capaces de satisfacer la aspiración a la síntesis que caracteriza al espíritu humano, esa comprensión amplia, compleja y, a ser posible, totalizadora de los fenómenos históricos.

Pero antes de hablar del «sentido de la historia», antes de intentar hallar una lógica en el curso de los estilos históricos, se debe hablar de algo más simple e inmediato, que es la significación de la obra artística, de cada obra concreta y singular. La labor del historiador comienza afrontando los hechos singulares.

Tratándose del arte, después de observar, describir y analizar cada obra artística, se trata, antes que cualquier otra cosa, de intentar saber qué ha querido decir el artista y qué nos dice la misma obra, desde su concreta objetividad, independientemente de la voluntad explícita y consciente de su autor.

Toda obra de arte, simplemente por ser obra de un hombre, es un documento, es decir, algo que nos enseña e informa sobre el hombre. Pero, por ser obra de arte, tiene un valor y un lenguaje específico; y desde la esencia específica de ese valor, tiene una capacidad de expresividad propia del arte. Un historiador que no se limite a la simple enumeración y descripción formal de las obras artísticas, sino que, como historiador auténtico, intente conocer y calificar el valor estético-expresivo de tales obras, que procure conocer no sólo el qué, de la obra, sino su *por qué* y su *para qué*, está en vías de conocer la significación de las obras artísticas. Entonces y sólo entonces, empieza a ser verdadero historiador del arte.

Sólo a partir de esa modesta actitud y de esa laboriosa tarea de historiador se puede hablar de la posibilidad de hallar un sentido al curso histórico del arte. Sólo entonces se puede permitir deducir la preferencia de un enfoque sobre otros. Sólo entonces le corresponde al historiador empezar a generalizar y a sintetizar mediante una labor de comparación; y sólo entonces puede aspirar a convertir la historia en verdadera ciencia.

La manera de convertir la historia en ciencia es la generalización, la comprobación de semejanzas entre fenómenos singulares, la investigación de las causas, sea inmediatas sea mediatas y generales, el empleo de una recta metodología, deductiva o inductiva, sin despreciar incluso las iluminaciones producidas en privilegiados momentos de intuición.

Actualmente, todo lo que sea intentar una estricta visión filosófica del curso de los estilos artísticos que implique leyes determinantes, se considera como un desatino. «La tesis de que la historia se mueve siempre en la misma dirección y de acuerdo con un cierto esquema —escribe Arnold Hauser— significa, en último término, que los acontecimientos futuros son predecibles. Sin embargo, mientras que las ciencias de la naturaleza pueden, basándose en la observación de fenómenos sucesivos, llegar a pronósticos seguros, todo lo que en este sentido se haga en la ciencia histórica no pasa de ser una especie de profecía dudosa»<sup>2</sup>.

Con todo, en la historia del arte cabe descubrir una cierta lógica en el encadenamiento de algunos sucesos, y consecuentemente existe la posibilidad de que la recurrencia de ciertos fenómenos del pasado permita predecir vagamente el futuro. Esta predicción nunca posibilita una precisión y una concreción de circunstancias, fechas, lugares, etc. que permita hablar de leyes históricas. Tras sentar su concepción del «eón» barroco y observar en el pasado la recurrencia de ciertas formas artísticas de carácter muy general, Eugenio d'Ors aventura su «profecía»: «Mañana hará clásico», sin decidir con precisión ninguna cuándo empezará ese «mañana».

Una cierta concatenación radicada en la lógica, en la psicología, en la observación de fenómenos sociales, etc. puede aplicarse también a la historia de las obras artísticas y de los estilos. Pero esta teoría adoptaría un carácter peligrosamente especulativo y sólo podría fundamentarse en una misteriosa «astucia de la razón», si no solo atribuyera a la historia una dirección internamente consecuente e inmodificable desde el exterior, sino que además creyera poder inferir una regularidad, fijar

---

<sup>2</sup> Arnold HAUSER, *Introducción a la historia del arte*. Madrid, 1961, p. 252.

una fórmula que marcara la ruta de los futuros estilos artísticos. Si algún criterio orientador debe deducirse de la objetiva observación de los hechos artísticos en el curso de los siglos es que el historiador debe librarse de lo que Marc Bloch designó con el nombre de «fetichismo de la causa simple».

Arnold Hauser coincide con Ortega y Gasset en la repulsa de un determinismo «desde el exterior». Pero no obstante su inspiración en la dialéctica marxista, es más prudente y desconfiado que Ortega respecto a cierto determinismo lógico-psicológico o «desde dentro»<sup>3</sup>.

«La teoría de la periodicidad, del ritmo o del carácter cíclico de la historia, las teorías de los tipos recurrentes, de los estadios morfológicos o de los estadios dialécticos del desenvolvimiento, las ideas de un destino histórico, de un progreso incesante o de una decadencia inevitable, no son más que variantes de un único misticismo filosófico-histórico, de la fe en la constructibilidad y esquematibilidad del proceso histórico, en el fondo del cual no se halla, en la realidad, ni un plan ni un sentido lógico. Los acontecimientos históricos tienen, sin duda, causas subjetivas cognoscibles, y persiguen ciertas finalidades personales, pero, tomados objetivamente, no hay leyes históricas. El curso de la historia es modificable, y puede ser siempre apartado de su dirección anterior»<sup>4</sup>.

Esta mezcla de posibilidad, por parte del hombre, de dar una inflexión inesperada e imprevisible al curso de sus propios hechos, y de la necesidad de estar sometido a unas condiciones que se le imponen desde fuera de su individualidad, constituye uno de los más apasionantes y tentadores enigmas para un historiador. *Libertad y necesidad* no representan, sin embargo, en la historia una alternativa que pueda separarse sin más. Todo suceso efectivo, toda acción realizada, toda obra llevada a cabo, se presentan como algo necesario ya que su «haber llegado a ser» es algo determinado en absoluto y que no puede ser modificado. Toda decisión aún no tomada, toda intención no realizada parecen, en cambio, estar entregadas al acaso»<sup>5</sup>. Al acaso del accidente histórico y de la libertad humana.

Esto supuesto, y sentada la imposibilidad de una estricta filosofía de la historia del arte, ¿en qué va a consistir nuestro trabajo? Me limitaré a exponer los diversos enfoques de la historia artística, ciñéndome a los

---

<sup>3</sup> «Lo que yo pretendo —escribe Ortega— es lo contrario (de Spengler): El pronóstico histórico sólo es posible desde dentro de una vida y no por comparación de ésta con otras». *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, 1963 (15.ª ed.), p. 19.

<sup>4</sup> Arnold HAUSER, *o.c.*, p. 253-254.

<sup>5</sup> Arnold HAUSER, *ibidem*.

más importantes, es decir, a aquellos que han creado escuela de alguna manera. J.F. Yvars ha escrito con razón que la «incontenible multiplicidad de metodologías» en este campo es uno de los problemas básicos que tiene hoy la Historia del Arte. Aquí aspiramos, por tanto, no a justificar nuestra preferencia por un determinado método, sino a ofrecer, en resumen, lo que podría llamarse la reciente «historia de la historia del arte»<sup>6</sup>.

### *Bibliografía*

- ARGAN, Giulio Carlo y FAGIOLO, Maurizio, *Guida a la storia dell'arte*. Sansoni, Florencia, 1974.
- BAZIN, Germain, *Histoire de l'Histoire de l'Art*. Paris, Albin Michel, 1986.
- CHECA, Fernando *et al.*, *Guía para el estudio de la Historia del Arte*. Cátedra, Madrid, 2.<sup>a</sup> ed. 1982.
- ESPAGNE, M. y LE RIDER, J. (dir.), *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. «Revue Germanique Internationale». Paris, P.U.F., 1994.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Teoría y Metodología de la historia del Arte*. Barcelona, Anthropos, 1984.
- GOMBRICH, Ernst H., *Arte e Ilusión. Estudio de la psicología de la representación pictórica*. G. Gili, Barcelona, 2.<sup>a</sup> ed. 1982.
- , *Méditations sur un cheval de bois*. Macon, 1986. (Trad. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Seix Barral, Barcelona, 1968).
- GRASSI, L., *Teoría e Storia della critica d'arte*. Roma, 1970, 3 vols.
- HAUSER, Arnold, *Introducción a la historia del arte*. Madrid, Guadarrama, 1961.
- KULTERMANN, Ugo, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Econ-Verlag, Viena-Dusseldorf, 1966.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La Fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Madrid, 1957.
- MARÍAS, Fernando, «Historia y Métodos de la historiografía del Arte». En *Teoría del Arte*. Madrid, 1996. T. II, pp. 9-21.
- OCAMPO, E. y PERÁN, M., *Teoría del Arte*. Barcelona, 1991.
- PÄCHT, Otto, *Historia del arte y metodología*. Madrid, Alianza, 1986.
- PASSARGE, Walter, *La filosofía de la historia del arte en la actualidad*. (1930) Madrid, 1932.
- PODRO, Michael, *The Critical Historians of Art*. New Haven y London, 1982.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes*. Anagrama, Barcelona, 1994.

---

<sup>6</sup> Con este título de «Historia de la Historia del Arte» publicó Arnold Hauser una de sus mejores obras, y con ese mismo título publicó igualmente Udo Kultermann un interesante y documentado trabajo que aún espera traducción al castellano. Véase también las obras de Lafuente Ferrari, M. Podro, J. Fernández Arenas, y el artículo de Yvars, que citamos en la Bibliografía adjunta.

- SCHLOSSER, Julius, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia del arte*. Presentación y adiciones por Antonio Bonet Correa (*Die Kunstliteratur*, Viena 1924), Madrid, 1974. Trad. de Esther Benítez de la 3.<sup>a</sup> edición italiana, puesta al día por Otto Kurtz.
- SEDLMAYR, Hans, *Epocas y obras artísticas*. 2 vols. Rialp, Madrid, 1965.
- , *Arte e Verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte*. Rusconi, Milán, 1984.
- VENTURI, Lionello, *Historia de la crítica de arte*. Barcelona, G. Gili, 1979.
- YVARIS, J.F., «La formación de la historiografía». En VV.AA., *Historia de las Ideas Estéticas*. Madrid, Visor, 1996, pp. 132-147.

## 2

# En el principio fue la biografía

Generalmente se admite que la historia del arte no comienza hasta el Renacimiento.

En cuanto a la antigüedad griega, Plinio el Viejo nos dejó en algunos capítulos de su *Historia Naturalis* (que Schlosser califica de *enciclopedia*) noticias más o menos legendarias de los más famosos artistas. En el siglo II de nuestra era encontramos el *Viaje a Grecia* de Pausanias, interesante por la descripción, llena de datos topográficos, legendarios y mitológicos, de ciudades, monumentos y obras de arte helénicos. En la Edad Media no hay nada que merezca el nombre de historia del arte. Sólo algunos datos referentes a ciertos artistas y a algunas obras que son recordadas y tienen algún valor como referencias cronológicas o como testimonio del sentimiento religioso.

En el siglo XV empieza a abundar un cierto tipo de crónicas que aportan poco a la historia artística, pues su objeto es siempre, geográficamente, muy limitado. Los escritos de Filippo Villani y de Cristoforo Landino se ciñen a unos pocos artistas florentinos. Y pocas indicaciones válidas para una verdadera historia del arte encontramos en los *Commentarii* de Ghiberti, y en otros tratados teóricos posteriores: de Alberti, Filarete, Piero, Luca Paccioli, Leonardo, Dürero... Puede decirse que durante el primer Renacimiento no se aborda seriamente la historia del arte y de los artistas. Como escribe Julius Schlosser «la época está aún demasiado empapada por la alegría juvenil de la creación para tener tiempo y ganas de reflexionar sobre el pasado»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> *La Literatura artística*, p. 145.

Pero los escritos de todos esos hombres del primer Renacimiento no fueron inútiles. Casi todos sus materiales fueron recogidos y examinados por un hombre que prefirió dejar de lado su labor de artista para dedicar largas horas durante muchos años a la elaboración de una gran obra que, como él decía, sería «aere perennius»: Giorgio Vasari.

Giorgio VASARI (1511-1574), pintor y arquitecto, con buena educación humanista, preparó su obra durante unos diez años. Se publicó por primera vez en 1550 con el título *Le vite de' piú eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*. En ella sólo se habla de artistas muertos, a excepción de Miguel Angel, el «divino», quien, en ese momento había alcanzado una especie de inmortalidad en vida.

Vasari utilizó la mayoría de las fuentes manuscritas que hoy conocemos y además se sirvió de un grupo de ayudantes que le comunicaron abundante información, y él mismo consiguió copiosa información oral, además de una colección de dibujos de numerosos artistas. Con todo ello hizo una obra que, no obstante su carácter enciclopédico y un cierto localismo, puede considerarse personal.

No podemos exigir a Vasari que tuviera un concepto de arte distinto de la época del Renacimiento. La obra tenía que combinar el placer y la utilidad: «detectando prodesse». El resultado de este tipo de historia o de enciclopedia biográfica tenía que ser una especie de novela histórica didáctica y moralizante<sup>8</sup>.

Vasari tomó de los antiguos pensadores la idea del progreso, que era corriente en Florencia y que ya está en Alberti y en Ghiberti. El mundo de las artes figurativas iba avanzando por etapas hasta alcanzar su cumbre en Miguel Angel. Estas etapas o edades son tres. En la primera, que arranca de Cimabue, el arte va saliendo de la rudeza medieval con Giotto, Pisano, etc. hasta finales del Trecento. La segunda edad contiene a los artistas del Quattrocento: desde Masaccio y los descubridores de las leyes de la perspectiva hasta los albores del siglo siguiente. Solo el tercer período conduce a la madurez del arte. Es la idea de la evolución, no como progresión indefinida, sino como verdadero progreso en valor artístico. Lo que era perfeccionamiento de métodos y técnicas se convierte en mayor calidad estética.

Su crítica es individualista. A Vasari habría que considerarlo el pionero de los estudios singulares de las obras artísticas y de los artistas, consciente de la unidad entre artista y obra. Afortunadamente, a pesar

---

<sup>8</sup> Véase en la citada obra de Schlosser (*La literatura artística*) el documentado estudio sobre el método, intenciones, visión histórica general y estética de la obra de Vasari.

de su idea directriz del progreso artístico, sabe liberarse a veces de ella para apreciar ciertos valores del momento, por ejemplo los artistas del Trecento.

En él se da la idea, corriente en su tiempo, de la separación entre forma y contenido. Y la invención, el tema, es decisivo para la valoración y dignidad de la obra artística. Su juicio personal de artista sensible, frecuentemente agudo y bien expresado, es más importante que todos los argumentos *a priori* que presenta como directrices de su crítica. Si se le juzga desde la crítica preferentemente formalista de nuestros días, como hace Marangoni, los comentarios de Vasari, casi siempre contenidistas y dictados por el criterio de una mimesis vulgar, parecerán ramplones; aunque, como el mismo crítico concede, tiene momentos, por ejemplo, al elogiar el *San Jorge* de Donatello, que demuestran «algo que asemeja a la verdadera crítica»<sup>9</sup>.

Lo que nunca se le ocurre a Vasari es algo que pueda parecerse a un sistema. Probablemente está demasiado encadenado a la idea de que el arte ha alcanzado la cumbre en Miguel Angel, y ya no se ve un futuro que pueda significar separarse de esta meta ya alcanzada.

A pesar de ello la obra de Giorgio Vasari fue, según Burckhardt, de importancia incomparable; «sin ella no hubiera habido historia del arte del Norte, ni en la Europa moderna en general»<sup>10</sup>.

La obra de Vasari, reeditada en 1567, iba a servir de pauta a muchos ensayos; y Karl Van Mander intentaría (1604) una obra parecida para los artistas del Norte de Europa, con la misma preocupación de establecer períodos<sup>11</sup>.

En el siglo XVII y principios del XVIII nada hay que pueda parecerse a las *Vidas* de Vasari. Sólo una serie ininterrumpida de biografías, crónicas, libros de viaje, tratados teóricos, etc. que en el campo de la historia artística, hoy sólo pueden interesar al bibliógrafo<sup>12</sup>.

Lo que en todo caso falta a todos estos estudios biográficos es un intento de reflexión profunda sobre el curso de la historia artística, y un

---

<sup>9</sup> Malteo MARANGONI, *Para saber ver (Cómo se mira un cuadro)*. Espasa-Calpe, 3.ª ed., 1962, p. 162.

<sup>10</sup> *La cultura del Renacimiento en Italia*. Edit. Iberia, Barcelona, 1964, p. 245.

<sup>11</sup> El *Schilderboek* de Karl Van Mander, escrito en holandés, y editado por vez primera en Alkmaar, tuvo una segunda edición en Amsterdam en 1618; y posteriormente fue traducida al inglés, alemán y francés.

<sup>12</sup> Tales fueron, por ejemplo, en Italia las obras de G.P. Bellori y Filippo Baldinucci; en Francia las de Felibien, o De Piles; en Italia las de Lomazzo o Zuccari; y en España, las de Antonio Palomino (*El Museo Pictórico*, Madrid 1715-1724) y J.A Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes*, Madrid, 1800).



ensayo serio por sistematizar de alguna manera este flujo de creatividad cuyas muestras iba desenterrando la arqueología.

Intentarlo significa un paso de gigante; sería pasar de la biografía a la historia. Y ese paso lo iba a dar un genio: Winckelmann.

### *Bibliografía*

BARASCH, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza, Madrid, 1991.

BAZIN, Germain, *Histoire de l'Histoire de l'Art*. A. Michel, Paris, 1986, pp. 13-57.

BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor, Madrid, 1987, pp. 125-129.

CALVO SERRALLER, Francisco, *La novela del artista*. Mondadori, Madrid, 1985.

GOMBRICH, Ernst H., «L'art et l'étude». En *Méditations sur un cheval de bois*. Macon, 1986, pp. 197-213.

MARÍAS, Fernando, «De la biografía a la historiografía moderna». En *Teoría del Arte*. Historia 16, Madrid, 1996, t. II, pp. 23-35.

PREVITALI, G., *La fortuna dei Primitivi, del Vasari ai neoclassici*. Einaudi, Turín, 1964.

SCHLOSSER, Julius von, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Presentación y adiciones por Antonio Bonet Correa. Cátedra, Madrid, 1976, pp. 271-291.

VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestro tiempo*. Cátedra, Madrid, 2002.

### 3

## Los primeros sistemas

A lo largo del siglo XVIII fue surgiendo y acentuándose cada vez más una corriente de pensamiento que, oponiéndose al racionalismo imperante desde el siglo anterior, fue atribuyendo la actividad artística no a la facultad racional, sino a la fantasía y a la sensibilidad.

Además de **Juan Bautista Vico**<sup>13</sup>, que fue uno de los primeros innovadores en este sentido, e independientemente de él, los empiristas escoceses abrieron cauce a esta nueva corriente que privilegiaba el método psicológico, que provocaría la eclosión del romanticismo, y presentaría el hecho de la evolución estilística en el curso de la historia como un fenómeno natural y necesario, sujeto a los movimientos de la sensibilidad humana.

---

<sup>13</sup> Aunque propiamente fue un filósofo (Benedetto Croce le llama «el primer autor de Estética»), Juan Bautista VICO (1668-1744) no debiera quedar olvidado por la historiología del arte, ya que todo lo concebía históricamente. Convencido, contra Descartes, de la posibilidad del conocimiento indubitable, sentó la igualdad *verum = factum*, dando consecuentemente importancia capital a los hechos históricos. Criticó la investigación histórica precedente, apuntando sagazmente a las fuentes de los errores históricos, y promoviendo nuevos métodos: la Filología, la Mitología y las Tradiciones. En 1725 publicó su obra decisiva: *Principios de una Ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, reeditada en 1734 y luego en el año de su muerte (1744). En lo estético declaró a la fantasía como verdadera facultad creadora, estableciendo la contraposición entre poesía y filosofía, atribuyendo la primera a la fantasía y la segunda a la razón. Dividió la historia en períodos (tiempo de dioses, de héroes y de hombres) y esta división triple la aplicó a todos los campos de la cultura humana, demostrando una cierta analogía entre períodos históricos, tendentes a repetirse en un mismo orden y como en espiral. Algunos consideran a Vico como el primer filósofo de la historia, pero su filosofía es totalmente ideal y tiene poco que ver con la historia empírica.

La importancia dada al gusto, a los *standards of taste*, permitiría pronto concebir la historia del arte, no como un progreso hacia una perfección ideal (Vasari), sino como una progresión o desfile de formas. Los empiristas de Inglaterra, Diderot en Francia, Feijóo en España, Arteaga en Italia, y sobre todo, Baumgarten en Alemania, contribuyeron a la definitiva distinción entre el conocimiento racional y el conocimiento estético, que en seguida quedaría definitivamente sistematizada en la *Crítica del Juicio* de Kant.

### 3.1. Winckelmann

En este contexto de búsqueda de lo específico del arte y del conocimiento estético, se sitúa **Johann Joachim WINCKELMANN** (1717-1768) que, en cuanto esteta, representa la reacción contra los excesos del rococó y el regreso a la serenidad y equilibrio clásicos, y que, paradójicamente, como historiador es un historiador genial.

Su estancia en Italia y Roma, como bibliotecario del Cardenal Albani, le permitió conocer de cerca la cultura grecolatina y le comunicó un gran entusiasmo por las ruinas del arte antiguo. Más que pensador, Winckelmann fue un arqueólogo que dio los primeros pasos hacia una reflexión sobre los datos que su investigación arqueológica le suministraba. Su mérito está en haber sido el primero en acometer una verdadera Historia del Arte, porque intentó no sólo ver y analizar las obras, sino sobre todo, explicar el desarrollo de las formas estilísticas en el curso de la historia.

Es significativo que empezara su actividad de publicista con unas *Reflexiones sobre la imitación de las obras de arte griego en pintura y escultura* (1756), a las que siguieron otros ensayos de carácter teórico, algunas informaciones sobre los resultados de sus investigaciones en las ruinas de Herculano (1764) y finalmente su obra capital: *Historia de Arte en la Antigüedad* (1764), completada posteriormente con unas *Anotaciones* a dicha Historia.

En el Prólogo expresa su propósito de ofrecer el compendio de una sistematización del Arte. «Esto es lo que he intentado al tratar del Arte en los pueblos de la antigüedad»... especialmente en el arte de los griegos. Lo que pretende —dice— es hacer «la historia de las vicisitudes que el Arte ha experimentado con relación a las diferentes circunstancias de los tiempos principalmente entre los griegos y romanos».

Como piensa que es imposible sistematizar la historia del arte si no se llega a cierta definición de la esencia del arte, Winckelmann declara

que como principal objetivo de toda la obra se ha propuesto «tratar de la esencia misma del arte»<sup>14</sup>. Hecho esto, el objeto de una Historia del Arte será «remontarse hasta los orígenes, seguir sus progresos y variaciones hasta su perfección, marcar su decadencia y caída hasta su desaparición, y dar a conocer los diferentes estilos y características del arte de los distintos pueblos, épocas y artistas...». Es mérito suyo (aunque es idea que ya estaba en Vasari) concebir el arte como algo en perpetua progresión.

Como esteta, Winckelmann concibió la belleza como un ideal único<sup>15</sup>; como un misterio; algo indefinible; un ideal de unidad, armonía, proporción y sencillez. Pero la percepción humana de ese Ideal está sometida a factores subjetivos. Así se comprende que Miguel Angel y Bernini deformaran ese sentido de lo bello.

La estética de Winckelmann está penetrada de neoplatonismo. «Lo bello está en Dios. La belleza humana es perfecta cuando es adecuada a la idea que de ella tiene la divinidad». Las características de esa belleza divina son la simplicidad y la unidad en la variedad. La belleza debe ser como el agua que es «tanto mejor cuanto menos sabor tenga». Es decir que para que la belleza se acerque al ideal debe estar lo menos *caracterizada* posible.

Se comprende así que Winckelmann, tratándose de la belleza artística, se sienta encantado por la serenidad de los clásicos, y no guste de la fuerza expresiva y el «carácter» de los manieristas y los barrocos. Para él, el arte supremo ha sido el del clasicismo griego donde la belleza no está perturbada por la expresión. Las más bellas estatuas griegas expresan silencio y paz. La *expresión* es, en ese sentido, una especie de mal necesario tratándose del arte; es la imitación del estado activo y pasivo de nuestra alma y de nuestro cuerpo. La expresión es el contrapeso de la belleza pura.

El arte, considerado históricamente, presenta un aspecto orgánico, como de ser vivo. Y por eso, la historia del arte como disciplina debe mostrar el origen y crecimiento de las artes según los estilos de los pueblos, las épocas y los artistas, y hacer evidente esa evolución mediante las obras que han subsistido. Esta idea del arte como organismo vivo será aceptada por Hegel, y persistirá en cierto modo hasta nuestros días.

Esta evolución del arte también tiene sus leyes. «En las artes del dibujo, lo mismo que en todas las invenciones humanas, se ha co-

---

<sup>14</sup> J.J. WINCKELMANN, *Historia del arte en la Antigüedad*, pp. 95-96. Remitimos a la edición Aguilar de esta obra, seguida de las «Observaciones sobre la Arquitectura de los Antiguos», con un estudio crítico por J.W. Goethe.

<sup>15</sup> *O.c.*, p. 36.

menzado por lo *necesario*, después se ha buscado lo *bello*, y finalmente se ha caído en los *superfluo* y *exagerado*; he ahí los tres períodos principales del arte»<sup>16</sup>. Es una concepción que permite pensar que en todo ese proceso hay momentos de perfección y momentos de decadencia.

Todo arte es autóctono. Es arte de un pueblo sin que se cruce con el arte de otro pueblo. Así ocurre con el arte griego: comenzó con una sencillez tal que no pudo recibir influencia alguna. Su proceso hubiera podido quedar bloqueado por gérmenes extrínsecos, como ocurrió con el arte egipcio que quedó estacionado en el primer período. En el arte griego puede contemplarse el perfecto desarrollo del arte pasando por todas sus fases naturales.

A Winckelmann le seduce la idea de aplicar la Belleza como ideal al cuerpo humano. Este es su punto de partida: la belleza corporal humana. Y en todo va a observar la manera progresiva como se reproduce el cuerpo humano en el arte: en su estructura misma, en sus miembros, en sus proporciones, en su vestido, en su movimiento, etc.

Otra intuición interesante de Winckelmann es el referente al influjo del material en el proceso artístico. Según él, el material y la técnica influyen en este proceso. Y por eso, va presentando ese proceso según los materiales que el artista ha utilizado en las diversas épocas: primero, la arcilla, luego el barro cocido, después la madera, el marfil, la piedra, el mármol, el bronce, y finalmente las piedras preciosas (glíptica), el vidrio y la porcelana.

Sentados estos principios generales, Winckelmann pasa a señalar y describir las causas del proceso artístico, que son tres: el *clima*, el *régimen político* y la *estructura mental* de cada pueblo.

- a) El *clima* es la causa más profunda y originaria, pues influye en los caracteres somáticos de los pueblos y en los órganos del idioma, y hasta en su modo de pensar. En los griegos influyó una temperatura general «media entre el invierno y el verano, un ambiente puro y sereno, que permite la libre madurez del cuerpo» Se comprende así el culto que el pueblo heleno tributaba al cuerpo, un pueblo cuyas aspiraciones eran «la salud, la belleza, la riqueza y la amistad». El clima de los griegos influyó en su carácter como pueblo, en que fueran más humanos que otros.
- b) En cuanto al *régimen político*, «la libertad es una de las causas de la preeminencia de los griegos en el arte»<sup>17</sup>. Grecia es la sede de la libertad.

---

<sup>16</sup> O.c., p. 117.

<sup>17</sup> O.c., p. 371.

- c) La *estructura mental* o, como Winckelmann dice, «el modo de pensar» (*Denkungsart*) está formada en el espíritu de libertad. Por ese culto a la libertad, Grecia se convirtió en «el pueblo de los sabios» y el pueblo en el que más se apreció a los artistas.

Enfocado con estos principios y criterios todo el material arqueológico que conocía, Winckelmann aborda su estudio del arte en los pueblos antiguos: egipcios, fenicios, persas, etruscos... pero deteniéndose en el arte griego en el que descubre y describe cuatro períodos: el *antiguo*, el *sublime*, el *bello* y el *decadente*.

- a) El período *antiguo* Winckelmann lo estudia preferentemente en monedas, relieves y esculturas. Llega hasta Fidias. Es el arte de las figuras con actitudes y movimientos forzados. Los artífices las daban por acabadas antes de alcanzar la belleza.
- b) El período *sublime*, es el siglo de Pericles. El estilo de estos artistas (Fidias, Policeto, Mirón, Scopas, Alcámenes...) «merece el nombre de grandioso porque el principal objeto de estos artistas parece haber sido combinar la belleza con la grandeza»<sup>18</sup>.
- c) El período *bello* es la época de Praxíteles, Lisipo y Apeles. «La gracia reside en el gesto y en las actitudes y se manifiesta en las acciones y movimientos del cuerpo. Extendida por todos los objetos, se muestra lo mismo en la caída de un vestido que en el gesto de su disposición»<sup>19</sup>.
- d) Finalmente, el período *decadente* es la época en que el arte griego agoniza lentamente, por agotamiento de temas y de formas. Los artistas se limitan a imitar a los que les han precedido y han llegado a la perfección. Pero ese espíritu de imitación se hace virtuosismo en la reproducción de los detalles, buscando la imitación minuciosa de cosas insignificantes, con un concepto mezquino de la belleza.

Winckelmann advierte que el mismo proceso de cuatro estadios podría seguirse en el arte de los tiempos modernos: un estilo seco y rígido en el arte europeo hasta finales del siglo xv; un período sublime alcanzado con Miguel Ángel y Rafael; un estadio de belleza en el Corregio y Guido Reni; y una etapa final de pintura imitativa con los Carracci hasta Carlo Maratta.

---

<sup>18</sup> O.c., p. 631.

<sup>19</sup> O.c., p. 638.

La obra de Winckelmann merece el nombre de genial —dice Kenneth Clark— por haber iniciado una verdadera historia *del arte* en contraposición a una historia *de artistas* que había dominado hasta entonces en Italia. Esta historia del arte, cuyo enfoque miraba a la evolución de las formas iba a abrir el camino de toda la investigación siguiente. Winckelmann tuvo el mérito de haber abordado casi exclusivamente el estudio de los monumentos, dejando de lado las fuentes literarias. Y de haberlos abordado con un espíritu reflexivo, lo cual quedaba indicado expresamente por él al titular su obra no *Historia del arte...* sino *Tratado*, queriendo indicar desde el principio que no se iba a limitar a analizar los hechos, sino a ensayar una reflexión sintetizadora sobre ellos.

Podrá criticársele su poco interés por los artistas, iniciándose así lo que más tarde había de caracterizar la «historia del arte sin nombres» de Wölfflin. Pero, en cambio, hay que reconocer que la definición de los cuatro períodos del arte griego responde bastante a la realidad, y que esa división es ya una adquisición definitiva para los historiadores y críticos del arte clásico. También resulta bastante conforme a la mentalidad actual la observación de que los primitivos buscaron más la significación que la belleza; si bien esta diferencia fuera para Winckelmann una limitación sustancial del arte primitivo<sup>20</sup>.

Hecho este reconocimiento de los méritos innegables de Winckelmann habrá que notar también sus limitaciones; ante todo, su radical *idealismo*, de cuño neoplatónico, que había de perdurar, en algunos, aún cien años más: un idealismo que, por otra parte, tenía mucho de naturalismo, ya que para él la belleza era la reproducción del modelo natural que sin duda había que idealizar. No habían llegado aún los tiempos en que la crítica artística atendiera tanto a la expresión y al carácter como a la belleza de la forma. Finalmente, notemos que, paradójicamente, todo el entusiasmo que surgía en él con la visión de sus tesoros arqueológicos quizá se hubiera disipado si hubiera sabido que lo que tenía ante los ojos no eran los originales griegos, sino copias romanas de estatuas helénicas, esquemas abstractos de bellezas perdidas, a excepción de una obra de Fidias (el «caballero» de la Villa Albani) y el Espinario. Su excesivo idealismo le hacía proyectar sobre un plano ideal lo que veía ante sí.

---

<sup>20</sup> Creemos que la diferencia entre los conceptos de belleza y carácter, que tanto quehacer dio a Goethe en sus debates con Hirt está ya en esta diferenciación que hace Winckelmann entre significación y belleza.

## Bibliografía

- BAZIN, Germain, *Histoire de l'Histoire de l'Art*. Paris, 1986, pp. 97-107.
- BOZAL, Valeriano, *Mímesis. Las imágenes y las cosas*. Visor, Madrid, 1987, pp. 153-158.
- , «Orígenes de la estética moderna». En *Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Visor, Madrid, 1996, vol. I, pp. 17-24.
- MORRISON, Jeffrey, *Winckelmann and the notion of aesthetic education*. Clarendon, Oxford, 1996.
- POMMIER, Edouard, «Winckelmann: L'art entre la norme et l'histoire». En VV.AA., *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. Paris, 1994, pp. 11-28.
- WINCKELMANN, J., *Historia del arte en la Antigüedad* (1764). Aguilar, Madrid, 1989.
- , *Reflexiones sobre la imitación de las obras de arte en pintura y escultura* (1756). Península, Barcelona, 1987.
- YVARS, J.F., «La formación de la historiografía». En VV.AA. (Bozal, V. ed.), *Historia de las ideas estéticas*. Visor, Madrid, 1996, vol. I, 135-139.

### 3.2. Hegel (1770-1831)

Tanto las *Lecciones de Estética* como la *Filosofía de la Historia* de Hegel fueron publicadas después de su muerte.

Hegel no parte de la Historia empírica. Hace una Filosofía de la Historia de carácter metafísico. No mira la historia como una comprobación de hechos, sino como una comprensión del curso de los acontecimientos históricos mediante la aprehensión de la razón por la que tales hechos acontecieron. Esta razón no es algo extrínseco a los hechos mismos, sino algo interno e inmanente. Mientras nos fijemos en los individuos nunca veremos con claridad cómo «la razón rige el mundo».

A Hegel se le critica justamente que, no obstante su inmensa cultura y sus enormes conocimientos de la historia empírica, de hecho prescinde de ésta para hacer una especie de Filosofía metafísica de la Historia; porque, a través de las voluntades y pasiones de los hombres, siempre es la razón la que, con su astucia, gobierna el mundo. Esa razón viene a ser, en definitiva, el Espíritu mismo. Se trata de una historia que concluye en el presente, como si todo acabara el día de hoy, terminando por glorificar el presente y justificando así el conservadurismo.

Sus *Lecciones de Estética* contienen, además de una filosofía de la belleza, una filosofía de la historia del arte. La belleza, para Hegel, es «la manifestación sensible de la Idea». Esta manifestación se da en la naturaleza, pero en grado mínimo. En el Arte es la más alta manifestación de la Idea: es la expresión de la Idea en esa fase en que ella ha ad-



quirido conciencia de sí misma en el espíritu. «Lo bello del Arte es la belleza nacida del Espíritu».

La Segunda Parte de la Estética está dedicada a la evolución del Ideal. El Ideal, es decir, el mundo de la belleza imaginaria, pasa por un proceso dialéctico, de tres fases.

La primera serie de fases sucesivas es la que Hegel llama *tres formas de Arte*, y constituyen *la historia del Arte*. Pero como el Ideal tiene, además de formas de expresión sucesivas, formas simultáneas, ocurre que, aunque todas las artes se presenten en cada época, cada vez que se presentan, una de ellas tiene una categoría especial en el espíritu de la época.

En el primer momento —*simbólico*— la Idea busca una expresión adecuada a su esencia, sin encontrarla. Se pierde en esfuerzos impotentes. Todo es arbitrario e irracional como las formas del sueño. El sentido y la forma artística se mantienen extraños e inadaptados entre sí. El arte egipcio puede servir de ejemplo. La *arquitectura es* el arte que representa mejor ese primer momento de balbuceo del Espíritu en el que éste no encuentra, para la representación de su contenido, ni los materiales apropiados ni las formas correspondientes. Busca tanteando esa expresión con materiales desprovistos de toda espiritualidad.

El segundo momento es el clásico. El espíritu despierta de sus pesadillas, y halla la expresión natural y adecuada que le proporciona la figura humana. La escultura como «arte clásico por excelencia» es la que mejor representa este momento del Espíritu. La escultura griega clásica es la representación exterior adecuada a la independencia divina en su grandiosa calma y en su apacible grandeza, sin dejarse afectar por las vicisitudes y limitaciones de la acción, por los conflictos y sufrimientos.

El tercer y último momento es el romántico, al que corresponde el arte cristiano. En él el espíritu se supera, adquiriendo conciencia de su naturaleza infinita, la cual lleva consigo la negación de todo lo finito y particular. La subjetividad infinita intenta realizarse en forma sensible, y sólo lo logra parcialmente mediante la expresión interior y personal de la naturaleza humana. Las artes románticas destinadas a exteriorizar la interioridad subjetiva, son la pintura, la música y la poesía.

Hegel liquida así la controversia entre Clásicos y Románticos que excitaba los ánimos en su tiempo, igualando a ambos partidos en el rango de ser reflejos sucesivos y necesarios del Espíritu en su evolución. Lo que no habían conseguido otros idealistas con su concepción estática, Hegel lo alcanzaba concibiendo el Espíritu completamente inmerso en la realidad, materializado en la historia.

No obstante la subjetividad de todo el sistema idealista de Hegel, todos los historiadores deben reconocer la belleza de esa construcción.

Además, como historiador del arte, no pueden negársele geniales aciertos en sus análisis de obras artísticas, ya sean las estatuas de Isis y Horus, los personajes homéricos, los dibujos de Durero o los pordioseros pintados por Murillo.

### *Bibliografía*

- KAMINSKY, I., *Hegel on Art*. State Univ. of New York, New York, 1962.  
KNOX, Israel, *Aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*. Humanities Press and Hervester Press, 1975.  
TEYSSÉDRE, Bernard, *L'Esthétique de Hegel*. Paris, 1958 (Hay trad. esp. en Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974).  
VV.AA., «The Aesthetic of Hegel». En *Art and Logic in Hegel's Philosophy*. Ed. Hegel Society of America, New Jersey and Sussex, 1980.

### **3.3. Taine (1828-1893)**

Después del ensayo sistematizador de un arqueólogo enamorado de la antigüedad clásica (Winckelmann), y de un filósofo idealista y romántico (Hegel), veamos otro ensayo sistematizador de un «científico» de la época en que toda la cultura europea entraba alegremente por los cauces del positivismo.

Hipólito Taine publicó, entre 1864 y 1869, las lecciones que en años anteriores había dictado sobre historia del arte en la Escuela de Bellas Artes de París. Poco después volvieron a publicarse resumidamente con el nombre de *Filosofía del Arte*.

Lo mismo que Winckelmann, que quiso hacer una Historia del arte antiguo partiendo de una definición del arte inspirada por su idealismo, también el positivista Taine sienta desde el principio su teoría estética. El arte consiste en revelar el carácter esencial o sobresaliente del objeto —«eso que los filósofos llaman la esencia de las cosas»— revelándolo más clara y completamente que lo hace el mismo objeto real; ese rasgo dominante que a veces está como disimulado o medio oculto entre otros rasgos, el arte nos los hace ver como dominador.

En cuanto a la historia del arte, Taine asegura que no pretende imponer dogmas estéticos, como hacían los idealistas. El se limita a observar y comprobar leyes. Se puede hacer una historia científica del arte con los mismos métodos de la historia natural. «Lo mismo que se estudia la temperatura física para comprender la aparición de tal o cual especie de planta, el maíz o la avena, el álamo o el pinabeto, del mismo modo es pre-

ciso estudiar la temperatura moral para comprender la aparición de tal especie de arte...».

Las producciones del espíritu humano se explican por la raza, el *medio* y el momento. Esta triple fórmula, que iba a hacer fortuna en los próximos decenios, había sido ya proclamada por el brillante escritor francés en el prólogo de su *Introduction à l'histoire de la littérature anglaise* (1863).

Si sabemos descubrir y definir con precisión estos tres condicionamientos esenciales, podremos deducir no sólo las grandes revoluciones y las formas generales de la imaginación humana, sino también las diferencias entre las escuelas nacionales, las variaciones de los estilos de época, y hasta los caracteres originales de la obra de cada artista.

La *raza*, para Taine, es el conjunto de «disposiciones innatas y hereditarias que el hombre trae consigo a la luz y que generalmente están unidas a diferencias evidentes en el temperamento y en la estructura del cuerpo». Varían según los pueblos. Pero, en cada uno de ellos, se mantiene constante a pesar de los cambios accidentales que se producen por circunstancias históricas a lo largo del tiempo.

En la conformación de esta fuerza primordial influyen factores externos como el suelo, el clima, los elementos físicos; consecuentemente, la raza aquí se identifica con las costumbres más radicales de los pueblos, lo que él también llama «las condiciones primarias», que son la base de su idiosincrasia nacional, la disposición general de los espíritus<sup>21</sup>, sus ideas fundamentales, «su manera de entender el amor, la moral, la religión, etc. Y algo más importante aún que las ideas, y que es el propio armazón, es decir, su carácter, en otros términos, sus instintos naturales, sus pasiones primordiales, la magnitud de su sensibilidad, el grado de su energía, en suma, la fuerza y la dirección de su resorte interior»<sup>22</sup>.

El *medio* —otro de los factores determinantes del arte y de su evolución— es presentado por Taine como el clima ambiente. En su descripción, no lo distingue con suficiente precisión de las condiciones creadas por la raza y el temperamento de cada país.

«El medio ambiente trae o lleva el arte tras sí, como el enfriamiento mayor o menor de la atmósfera produce o impide el rocío, como la luz más o menos débil alimenta o marchita las partes verdes de las plantas»<sup>23</sup>. El medio parece ser, para Taine, una segunda fuerza resultante

---

<sup>21</sup> *Filosofía del Arte*, Ed. Aguilar, 1957, p. 145.

<sup>22</sup> *O.c.*, p. 196.

<sup>23</sup> *O.c.*, p. 257.

del clima físico desde luego, pero también de las circunstancias políticas y sociales, sobre todo cuando han marcado a un pueblo durante siglos.

El tercer factor determinante es el *momento*, la época histórica. «Así como cada revolución geológica profunda lleva consigo su flora y su fauna, cada gran transformación de la sociedad y del espíritu lleva consigo sus figuras ideales...»<sup>24</sup>. Taine subraya la diferencia entre las épocas de convulsión, guerras, lucha por la independencia, etc. de las épocas de estabilidad y de paz y de progreso. Subraya también la diferencia de los pueblos de occidente separados por largos siglos de distancia. «El arte griego es antiguo... Tiene otras ideas y otros sentimientos»<sup>25</sup>. El arte del pueblo helénico, lo mismo que su espíritu y su cultura, es mucho más simple y elemental que el arte y la cultura occidental del s. XIX, que se han hecho enormemente complicados y especializados. El influjo de esta diferencia es innegable.

Taine intenta hacer ver la influencia de estos tres factores en tres momentos de la historia del arte: en la pintura renacentista de Italia, en la pintura de los Países Bajos y en la estatuaria griega.

Aunque ensaya un método opuesto al de Winckelmann, partiendo no de una filosofía idealista y dogmática sino de una base científica, comparando la historia del arte con la historia natural, en realidad sus criterios de valoración estética no difieren apenas de los del idealismo anterior, y el arte griego, también para este gran positivista francés, sigue siendo el canon indiscutible e insuperable de todo arte histórico. Aunque al principio de su obra se define el arte como la expresión del carácter dominante de las cosas o de los pueblos, en las últimas lecciones —el libro de Taine en realidad reproduce lecciones impartidas a lo largo de varios años— este carácter dominante recibe tales adjetivaciones condicionantes —fuerza elemental, acción benéfica, capacidad de convergencia en sus efectos, etc.— que resulta ser de diversa categoría según los diversos pueblos de la historia, y sólo el pueblo griego estaba en condiciones de lograr la nota máxima en su creación artística.

En sus brillantes disertaciones Taine cita a muchos artistas pero nunca se detiene a analizar una obra artística<sup>26</sup> soltando en cambio largos párrafos sobre historia y cultura de los pueblos. Se comprende esta

---

<sup>24</sup> *O.c.*, p. 323.

<sup>25</sup> *O.c.*, p. 475.

<sup>26</sup> Para ser exactos, sólo en las últimas páginas se detiene a comparar las versiones pictóricas de la *Cena de Emaús* (Rembrandt y Veronés) y las de *Leda* (Leonardo, Miguel Angel y Correggio).

resistencia de Taine al análisis de las grandes obras y de los grandes artistas porque su teoría resulta tanto más convincente cuanto de menor calidad son las obras que le sirven de base. Artistas como Vermeer de Delft o Rembrandt son los que se dejan más difícilmente definir por la raza, el medio y el momento.

\* \* \*

Esta teoría interpretativa ejerció una especie de fascinación en su época, precisamente por el fondo de verdad que hay en ella. Sin embargo, su fallo fundamental es la excesiva simplificación y falta de matización con que se concibe el influjo de tales factores.

Resumiremos las críticas que ha merecido de casi todos los historiadores de nuestro tiempo, reproduciendo algunas observaciones de Henri Focillon.

Para no hablar del descrédito que merece hoy el concepto de raza en cuanto elemento cultural, pensemos que el artista no pertenece sólo a una familia física o espiritual, a una etnia; pertenece, sobre todo, a una familia artística, porque es un hombre que trabaja las formas, pero que también es trabajado por ellas. «Una nación es también una larga experiencia. No cesa de pensarse a sí misma, y de construirse. Se puede considerar ella misma como una obra de arte... Por encima de las razas, la vida de las formas establece una especie de comunidad viviente. Hay una Europa románica, una Europa gótica...»<sup>27</sup>.

La influencia del medio en la producción de la obra artística, y consecuentemente en la evolución de los estilos, es algo innegable, que ha sido particularmente asumido por historiadores cuyas teorías interpretativas expondremos después. Pero sería un error olvidar que un artista o una generación de artistas no sólo sufre el influjo del medio, sino que lo transforma. El arquitecto engendra condiciones nuevas para la vida histórica, para la vida social, para la vida moral. El arte satisface unas necesidades y propaga otras. Vive de un mundo y en un mundo, e intenta crear o inventar otro. Van Dyck ¿es producto de un cierto mundo social aristocrático, cortesano, o lo crea con su espíritu altivo, refinado y melancólico?<sup>28</sup>.

Finalmente, tampoco puede concebirse el momento con un carácter simple y unidimensional. El momento es una encrucijada de tiempos y de direcciones. Un artista puede ser de su edad como Auguste Renoir,

---

<sup>27</sup> Henri FOCILLON, *Vie des formes*, París, PUF, 1970, p. 90 ss.

<sup>28</sup> H. FOCILLON, *o.c.*, p. 96.

puede también buscarse modelos en el pasado, como Zuloaga, y puede como Picasso, configurarse un porvenir que choque a la vez con el presente y con el pasado. Una mutación brusca en los factores étnicos o sociológicos puede situarlo en oposición categórica con las costumbres del momento y provocar en él una nostalgia revolucionaria (Nazarenos, Pre-rrafaelistas...).

Algunas ideas de Hipólito Taine las volveremos a encontrar en algunos enfoques sociológicos más recientes. Una actualidad semejante ha encontrado el materialismo histórico de Karl Marx (1818-1883), otro sistematizador de la ciencia en el siglo XIX, al que habrá que recordar al exponer los modelos de historia del arte propuestos por algunos marxistas contemporáneos.

### *Bibliografía*

CREVILLON, A., *Taine. Formation de sa pensée*. 1932.

GUYAU, J.M., *Los problemas de la estética contemporánea* (1884). Jorro, Madrid, 1920.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Madrid, 1985, pp. 51-58.

LEROY, M., *Hippolyte Adolphe Taine*. (1933).

MEINECKE, F. de, *El historicismo y sus géneros*. México, 1943.

TAINE, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise* (1863).

—, *Filosofía del Arte*. (1865). Aguilar, Madrid, 1957.

—, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. 1865.

ZOLA, Emile, «Taine artiste». En *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*. Paris, 1979, p. 201 ss.



## Enfoques recientes de la Historia del Arte

Después de las tentativas descritas en las páginas anteriores, puede pensarse que lógicamente los historiadores del arte, a partir de la segunda mitad del siglo XIX no van a resignarse a concebir su disciplina como un repertorio de datos sobre los artistas ni como una simple catalogación de obras, sino que van a sentirse definitivamente atraídos hacia una sistematización de todos esos materiales, buscando un sentido a todo el proceso histórico del arte.

Winckelmann supuso una nueva visión de nuestra disciplina. Por primera vez, se presentaba la creación artística a lo largo de varios siglos como un proceso orgánico. Ya nadie renunciaría a que se presentara la historia del arte como una evolución explicable, como una concatenación dotada de una cierta lógica.

La grandiosa visión de Hegel aportó la nueva concepción del arte como «expresión del espíritu». Por primera vez el arte se presentaba como superior a la belleza natural, precisamente por ser un más alto grado de manifestación del Espíritu. Quedaba superado el dogma del valor absoluto e inalcanzable del arte helénico. El arte cristiano romántico adquiriría una nueva valoración. Junto a la belleza de la forma quedaba definitivamente asentado el valor estético de la «expresión» o del «carácter». Y quedaba expedito el camino para interesarse por el arte de todas las épocas y de todas las civilizaciones pues todas las formas artísticas merecían interés, admiración y estudio por ser todas ellas manifestaciones del Espíritu.

Después de las lecciones del positivista Hipólito Taine quedó claro que no se podría estudiar y enseñar la historia del arte sin referirse a las



condiciones del medio físico y del medio social. Los discursos de este elocuente científico francés hallarán eco en varios de los enfoques con los que, todavía hoy, se aborda el estudio de la historia artística en nuestras universidades.

En el curso de estos últimos cien años, los historiadores del arte han proseguido su reflexión sobre el proceso histórico. Sus tentativas de sistematización han buscado ángulos de visión muy variados pero siempre racionales. Cada uno de los enfoques que vamos a exponer ahora va a hallar un eco en nuestra sensibilidad. Quizá no podremos identificarnos totalmente con ellos, pero no podremos negar casi siempre la objetividad de su fundamentación.

Creemos que la enseñanza de la historia del arte en nuestras universidades no puede prescindir ya de estos enfoques. Hoy día, junto a estudios monográficos imprescindibles, aparecen obras complexivas de gran aliento que abarcan grandes ciclos de la historia, amplias épocas de la creatividad humana. En tales casos no se puede prescindir de intentar hallar un sentido. Cada una de estas grandes obras implica siempre un enfoque.

Expondré a continuación los enfoques que han hallado un mayor eco en nuestro ámbito cultural. Todos ellos debieran ser conocidos y apreciados en lo que tienen de fundamentación objetiva. Quizá la actitud más prudente de un profesor de historia del arte en nuestros días sería la de tener presente todos estos modelos y buscar la manera de integrar cuanto en ellos hay de convincente y positivo en un nuevo esfuerzo de síntesis.

#### 4.1. Enfoque técnico-materialista

El positivismo científico reinante en la cultura europea a mediados del siglo XIX implicó, en historia del arte, la convicción de que el conocimiento de la obra artística requiere el examen crítico de las fuentes y de los documentos escritos.

Esta actitud fundamental fue la que promovió el método atribucionista y de identificación a base de una investigación de las técnicas empleadas. Este método que podríamos llamar filológico iba a alcanzar su momento culminante más celebre con los estudios de Morelli y de Berenson (de los que luego nos ocuparemos) y a suscitar los primeros trabajos sobre iconografía.

El interés positivista por las técnicas empleadas tuvo su más importante representante en **Gottfried SEMPER** (1803-1879). Este notable arquitecto alemán, Profesor en la Escuela Politécnica de Zürich, gran co-

necedor de la arquitectura antigua, muy apreciado en el ejercicio de su profesión y autor de notables construcciones, como el Nuevo Teatro de Dresde, fue también un teórico de la Historia de la Arquitectura. Se propuso «investigar la ley y el orden que aparece en el proceso del origen y desarrollo de las creaciones artísticas, y derivar, de los principios generales así descubiertos, los caracteres fundamentales de una teoría estética empírica».

Dos ideas capitales iban a orientar todo el trabajo de Semper. Una, el concepto evolucionista del arte, que ya había aparecido en Winckelmann, pero que a mediados del siglo XIX era propia de toda la ciencia natural. «La evolución de las especies» de Darwin aparecería en 1859 un año antes que la obra capital de Semper. Esta aplicó a los fenómenos artísticos el principio de la economía natural que opera con pocos tipos básicos, combinándolos indefinidamente. La segunda idea básica para Semper era que el material y la técnica condicionan la forma estilística.

En el primer trabajo dedicado a la Arquitectura (*Los cuatro elementos de la Arquitectura. Contribución a la arquitectura comparada*, Braunschweig 1851) puso ya los fundamentos para una introducción a la historia de las artes que había de ser su obra capital: *El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o Estética práctica*<sup>29</sup>. Fue escrita en Zürich donde había sido llamado en 1855 como profesor y Director de la Escuela de Arquitectura.

Todo producto artístico es un resultado del material elegido, de la técnica adoptada y de la finalidad propuesta. Los dos volúmenes de esta obra se dedican a probar este aserto en las artes industriales: tejido, cerámica, artes tectónicas, metalística...

Según Semper, estas artes tienen un orden cronológico. El arte textil, o mejor, del *trenzado* de materiales naturales, es el más antiguo. Los primeros productos de la industria artesanal son cubiertas y esteras, como se puede ver aún en los actuales pueblos primitivos. Aún los salvajes que viven desnudos empiezan a fabricar esteras con corteza de árbol o fibra de planta natural y a entrelazar mimbres para formar sus empalizadas, originando así la primera técnica de limitar el espacio. Al mismo tiempo que se elegía ese material y esa técnica, se buscaba un objetivo: la eficacia pragmática, la durabilidad y la resistencia. La industria del trenzado originó la decoración geométrica. Una técnica creó un estilo.

---

<sup>29</sup> *Der Stil in den technischen und techtonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*. Frankfurt 1860 y 1863, 2 vols. Después de su muerte se publicaron: *Bauten. Entwürfe und Skizzen* (Berlín 1881) y *Kleine Schriften* (Berlín 1884).

Cuando el material constructivo cambió, el entrelazado de materia natural siguió empleándose como material de revestimiento. El muro de tierra, adobe o piedra fue el armazón; y el entrelazado de materia vegetal fue su revestimiento. Así fue *naciendo el arte de la arquitectura*. Los principios de una estética de la arquitectura fueron, pues, primeramente empleados en los objetos industriales<sup>30</sup>.

Las otras artes toman del arte textil sus tipos y sus símbolos, mientras que el tejido se muestra autónomo, toma sus leyes de sí mismo o inmediatamente de la naturaleza. Los primeros principios del estilo se fundamentan sin duda en esta técnica originaria. En el segundo tomo de su obra Semper estudia detenidamente los diversos tipos de vasos cerámicos de la antigüedad, justificando sus formas por razón de la finalidad asignada a cada uno de ellos.

Semper analiza largamente las relaciones entre la estructura material y la forma artística, intentando demostrar que la esencia de la obra artística es el resultado de una *finalidad práctica*, de un material y de una técnica. El material se entiende de una manera muy amplia. Se afirma que el material tiene unas leyes que no puede ignorar ni violentar el artista. Este debe ante todo elegir el que sea más adecuado a la tarea propuesta. De ese material debe sacar todas las ventajas posibles, respetando sus condiciones objetivas, pero también viendo en él no una masa pasiva sino un medio, un estimulante para su propia capacidad inventiva.

Esto supuesto, el artista deberá respetar las leyes antiguas, propias de todas las artes: las leyes de *simetría*, de *proporcionalidad* y de *dirección*, que ya están formuladas en el libro de arquitectura de Vitrubio.

Semper aceptó también la influencia decisiva de los principios formales y estilísticos. Y probablemente dio por descontada la influencia de factores de otro orden. Un cierto instinto estético (por ejemplo en el adorno del propio cuerpo) precedió al influjo de la técnica<sup>31</sup>.

Se juzga injustamente su teoría cuando se la reduce a la fórmula de la finalidad práctica, del material y de la técnica. En una conferencia en 1853 en Londres afirmaba el influjo de ciertos agentes «basados en leyes naturales y en necesidades que permanecen invariables en todas las edades y en todas las circunstancias». Los factores decisivos —decía— son de tres tipos: 1: Material y técnica. 2: Influjos locales, etnológicos, climáticos, religiosos y políticos. 3: Influjos personales de naturaleza

---

<sup>30</sup> *Kleine Schriften*, 1884, p. 259 ss.

<sup>31</sup> *Der Stil...* I, 213, y II, 466.

individual: del artista o de su patrón. Su obra fundamental se anunció en tres volúmenes: no llegó a publicar más que dos. Es probable que el tercero (anunciado bajo el título de «*Los estilos de la Arquitectura*») hubiera completado su teoría con el desarrollo de esos otros factores indicados en la conferencia de 1853<sup>32</sup>.

Si adoptamos la teoría de Semper sin exagerarla (en su tiempo los excesos se debieron más a los semperianos que al mismo Semper), hallaremos en ella muchos elementos positivos y útiles para comprender el marco de posibilidades en que se mueve el artista en cuanto creador de formas, así como para descubrir el verdadero sentido de los cambios estilísticos en el curso de la historia. Porque el arte no es un meteorito que cae del cielo de las ideas. «Su primer carácter es el de estar encarnado en la materia»<sup>33</sup>.

El enfoque semperiano resulta desde luego bastante aceptable cuando se trata de las artes no figurativas. No puede dudarse, ante todo, de que la utilitariedad, esencial a la arquitectura, hace de la *finalidad* uno de los elementos determinantes de la forma. Lo peor que puede ocurrirle a una casa es que no sea habitable; y, por muy «bonita» que sea, la inmediata comprensión de su «inutilidad» impide la fruición estética. La belleza de un edificio surge cuando la forma hace intuitivamente perceptible su función. Por otra parte, la enorme imposición material del arte edilicio lo convierte en una de las creatividades humanas más ligadas a los materiales y más sensibles al cambio de las técnicas.

Es lógico, pues, que los tres elementos —finalidad, materia y técnica— tengan su influjo en la historia de las formas artísticas en el curso de los siglos. Esta ley es evidente cuando se trata de las artes útiles. Con el tiempo cambian las necesidades del hombre, sus exigencias y deseos; cambian las formas porque cambia la función que se asigna a la obra. La historia de la arquitectura cristiana, por ejemplo, es en parte la historia de la liturgia y de las exigencias del culto cristiano. Y en general, podría decirse que, al menos en parte, la historia de la arquitectura es la historia de los materiales empleados y de las diversas técnicas adoptadas. No faltan razones a algunos historiadores (Viollet-le-Duc, E. Gall, A. Choisy) para sostener que un hallazgo técnico (la bóveda de crucería) fue el determinante de todas las aventuras formales y todas las luminosidades e ingravideces del estilo gótico.

---

<sup>32</sup> Sobre los principios estéticos de Semper, véase Hans PRINZHORN, *Gottfried Sempers Aesthetische Grundanschauungen*. München 1909.

<sup>33</sup> Pierre FRANCASTEL, *Art et Technique*, París, 1956, p. 204.

No hay duda que el descubrimiento del acero y del hormigón armado fue el responsable de la arquitectura racionalista, y que la invención de los materiales plásticos, al facilitar las cubiertas colgantes e ingravidas, está en la raíz de todas las formas caprichosas de la arquitectura contemporánea.

«Los materiales comportan un cierto destino o, si se quiere, una cierta vocación formal», ha escrito Henri Focillon<sup>34</sup>, aunque no sea de carácter determinista. Esta «vocación formal» de los materiales se da lo mismo en las artes ornamentales que en las figurativas. En pintura, por ejemplo, es claro que la forma, más o menos opaca o transparente, más o menos mate o brillante, depende de los materiales y las técnicas, y sólo conociendo las condiciones de los diversos soportes y las posibilidades y limitaciones de los diferentes procedimientos (acuarela, temple, óleo, encáustica, fresco, etc.) se puede llegar a realizar una obra valiosa y duradera; y sólo con ese conocimiento se puede también, en cierta medida, apreciarla como tal.

Esto es igualmente evidente en la escultura, sobre todo en la época contemporánea. La falta de sensibilidad por este carácter «material» de una obra incapacita para comprender y sentir la escultura de este siglo. Imposible comprender las esculturas de Moore, de Giacometti, de Oteiza o de Chillida sin esta referencia al material empleado, sin una concepción activa de la materia, si no se es sensible a los secretos de la estructura y a los elementos dinámicos de la materia.

La historia del tapiz en Occidente demuestra que la calidad estética de los tapices ha dependido del respeto a la técnica propia de los «liceros»<sup>35</sup>, y no de los gustos y exigencias de los pintores autores de los cartones. La excesiva minucia en la transcripción de los modelos producía resultados insípidos y casi siempre implicaba una exigua resistencia al tiempo. «Hasta la época del Renacimiento, los tapiceros no pedían como modelos a los pintores más que grisallas ligeramente coloreadas, reservándose su libre traducción y adoptando en el curso de su trabajo los matices que les parecían de mejor efecto»<sup>36</sup>. Con el tiempo los pintores exigieron una imitación servil de sus efectos pictóricos, y el resultado de la nueva tendencia fue la decadencia del tapiz en el siglo XIX.

---

<sup>34</sup> *Vie des formes*, París, PUF, 1970, p. 52. Véanse las agudas y sugerentes anotaciones del autor en el capítulo III: «Las formas en la materia».

<sup>35</sup> «Licero» es el encargado de ejecutar la trama, sobre la urdimbre, mediante una lanzadera cargada de color.

<sup>36</sup> Marie-Louise PLOURIN, *Historia del tapiz en Occidente*. Barcelona, 1955, p. 30.

Igualmente la decadencia de la vidriera en algunas épocas se debió a haberse perdido la conciencia de los efectos que por sí misma ofrecía la naturaleza de un material cuya virtualidad esencial es la luz. Compárense los vitrales de las catedrales góticas y del primer Renacimiento con las vidrieras de algunas iglesias del siglo XIX y se verá la diferencia.

El mosaico es un material que, por su naturaleza —reflejar la luz con diverso ángulo de incidencia sobre pequeños cubitos de material coloreado y bruñido al fuego— está exigiendo el uso de teselas de cierto tamaño. Si se comparan los admirables mosaicos de Ravena del siglo V-VI con los que se han empleado en los altares de la Basílica de San Pedro en Roma copiando cuadros al óleo de grandes pintores e intentando rivalizar su realismo mediante el empleo de cubitos milimétricos, se comprenderá una vez más cómo el logro de una forma artísticamente espléndida está, en gran parte, condicionado al respeto a un material y a una técnica.

El método del óleo dio a la pintura la facultad de superponer y fundir los pigmentos cromáticos, permitiendo las correcciones y los arrepentimientos, y facilitando todos los modelados y toda clase de efectos, tanto de opacidades o de transparencias como densos empastes aplicados con espátula. El secreto de los Van Eyck parece que consistió en una mezcla de resinas y aceite, una especie de barniz incorporado al color mismo, que dio a sus pinturas pureza, solidez, y ese brillo cristalino como de piedra preciosa que aún conservan. El hecho es que el desarrollo de la técnica del óleo puede considerarse como causa parcial de todo el realismo por el que entró la pintura europea del siglo XV. Por poner un ejemplo contrario, de otras latitudes, la pintura japonesa emplea como soportes rollos de papel (los famosos kake-monos y emakimonos) y su procedimiento a base de colorantes vegetales, diluidos en agua, induce esa pintura sugerente y poética, de lineamientos rítmicos y colores planos y evanescentes, esa pintura que ignora las sombras, los modelados, los volúmenes y las profundidades espaciales. ¿Fue el temperamento extremo-oriental, tan próximo a la simplicidad de la naturaleza y tan identificado con el dinamismo de la vida y del cosmos, el que provocó ese estilo, o fue la fidelidad a venerables procedimientos técnicos, importados de China y de Corea, la que mantuvo y fomentó esa preferencia por la caligrafía ondulante y maravillosamente rítmica, por unas tintas leves y unas coloraciones planas? En este caso, el riquísimo repertorio de formas estilísticas extremo-orientales habría mantenido su identidad al margen del vertiginoso movimiento realista occidental, sostenido en gran parte por su fidelidad a unos materiales y a unas técnicas, condicionadas éstas, a su





*Mosaico:*  
La emperatriz Teodora (San Vitale de Ravenna)



*Vidriera:*  
Nacimiento (P. Ucello. Florencia, Duomo)



HOKUSAI, *El Fuji*

---

*El material y la técnica empleada —mosaico (en Ravenna), vidriera (Florencia) y aguada (Japón)— condicionan la forma y el estilo de la obra.*

---

vez, por una arquitectura de madera, bambú y papel, y más radicalmente aún, por las condiciones geográficas y geológicas.

Basten estos ejemplos y terminemos con una sugerencia final. La proliferación vertiginosa de los «ismos» artísticos de este siglo tiene su raíz en la capacidad que la ciencia ha dado al hombre moderno para crear nuevas técnicas. A una época eminentemente tecnocrática ha correspondido una fantástica y desconcertante proliferación y multiplicidad estilística. La facultad de crear nuevas materias ha dado al hombre su capacidad para las mil metamorfosis figurativas del arte contemporáneo.

En conclusión, no podremos decir, como hicieron los semperianos del siglo pasado, que la forma artística es un *producto* del material y de la técnica. Pero reconozcamos que ambos elementos merecen y deben ser tenidos en consideración cuando se trata de conocer y apreciar las formas artísticas y hallar un sentido a la historia de los estilos.

### *Bibliografía*

- FOCILLON, Henri, *La vida de las formas* (1934). Xarait, Madrid, 1983.
- FRAMPTON, Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Akal, Madrid, 1999; pp. 15-16, 90-98, 98-99.
- FRANCASTEL, Pierre, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Valencia, 1961.
- MALLGRAVE, Harry y HERRIMANN, Wolfgang, *The four Elements of Architecture and other Writing by Gottfried Semper*. Cambridge University Press, 1989.
- OESTERLE, Günther: «Gottfried Semper: la destruction et la réactualisation du classicisme». En VV.AA., *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. Paris, P.U.F. 1994, pp.59-72.
- PRINZHORN, Hans, *Gottfried Semper Aesthetische Grundausschaungen*. München, 1909.
- SEMPER, Gottfried, *Der Stil in der technischen und techtonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*. Frankfurt, 2 vols., 1860-1863. (2.ª ed. Stuttgart, 1878);. —, *Bauten. Entwürfe und Skizzen*. Berlín, 1881; *Kleine Schriften*. Stuttgart, 1884.
- SEMPER, Hans, *Gottfried Semper, ein Bild seines Lebens und Wirkens*. Berlín, 1880.

## **4.2. La «Voluntad Artística»**

Aunque las teorías de Semper hallaron entusiastas seguidores, la reacción no tardó en manifestarse. El mismo positivismo que inspiró a Semper su enfoque técnico, indujo a otros, bajo el influjo de un formalismo



poskantiano<sup>37</sup>, a analizar las formas artísticas estudiándolas tal como se presentaban en la historia, es decir, en continua evolución a través de los siglos y de las civilizaciones.

Observar los caracteres que presenta la configuración de un mismo motivo natural en los diversos momentos históricos y en las diversas culturas fue un problema que interesó y ocupó a algunos historiadores de ese fin de siglo. Uno de los primeros fue Alois Riegl, quien al materialismo de los semperianos iba a oponer un principio idealista y psicológico, que se concreta en la volición artística —*Kunstwollen*—, un término destinado a convertirse en tópico.

**Alois RIEGL** (1858-1905) pertenece a la llamada Escuela de Viena, de la que se considera fundador a Franz Wickhoff. Riegl fue primero Conservador del Museo de Artes Decorativas de Viena desde 1886 y posteriormente (desde 1897), profesor ayudante de Wickhoff en su cátedra universitaria<sup>38</sup>.

En su primer libro —*Stilfragen*— refuta la idea semperiana de que el estilo geométrico naciera de la técnica textil y del trenzado, y demuestra que precisamente en los pueblos más primitivos, la técnica no está en el origen de las formas artísticas, sino que éstas son fruto de un designio ornamental específico. Esta voluntad artística está no sólo en el origen sino en todos los cambios estilísticos. «Es la mano del hombre la que los conduce, conjugando la inspiración artística, los conocimientos adquiridos y las contemplaciones espirituales en un impulso irresistible productor de nuevas formas»<sup>39</sup>.

El análisis histórico de Riegl en este libro muestra cómo en la utilización de un mismo motivo vegetal hay una gran variedad según los pueblos, y que esta variedad se debe a impulsos de naturaleza estética.

---

<sup>37</sup> Según la doctrina estética de Konrad FIEDLER (1841-1895), el artista se interesa fundamentalmente por la experiencia inmediata, intuitiva. Para el artista, el mundo es sólo apariencia perceptiva, y la obra de arte es expresión directa de este peculiar estado de conciencia. Por otra parte, lo más característico del arte es su naturaleza activa. El arte comienza allí donde concluye la simple percepción. El proceso espiritual y el proceso material se identifican de hecho en la acción creadora del artista. Esta teoría, llamada de la «pura visibilidad» (*Sichtbarkeit*), afirma la necesidad de fundar el juicio de la obra artística sobre el análisis de sus elementos formales. La forma de una obra de arte encierra en sí misma su expresión y su contenido. La historia de los estilos no es más que la historia de las formas.

El escultor A. HILDEBRAND (1847-1921) desarrolló las ideas de Fiedler enunciando leyes unificadoras: la visión óptica y la visión táctil.

<sup>38</sup> Las principales obras de Riegl, que no son muchas por razón de su prematura muerte, han sido traducidas al castellano. Véase en la Bibliografía.

<sup>39</sup> *Problemas de estilo*, p. 122.

Riegl se entretiene en seguir la evolución de diversos motivos ornamentales de las artes plásticas: la flor de loto en sus diversas posiciones, el acanto, la palmeta, la hoja de hiedra, la roseta, el pámpano, analizando las trasformaciones que van sufriendo en los diversos pueblos y momentos históricos.

En este primer libro aparece ya la idea de que las épocas que hasta ahora han sido consideradas como decadentes merecen todo el interés de los historiadores: «En el arte del Imperio Romano se dio una evolución ascensional, no una decadencia como se nos pretende hacer creer»<sup>40</sup>.

En su segundo libro —*Spätrömische Kunstindustrie*— se insiste en la misma posición y se establece un principio capital, la «voluntad artística» (*Kunstwollen*): los cambios de estilo son los síntomas de cambios profundos en los ideales estéticos.

La «voluntad artística» echaba abajo las ideas provenientes del idealismo y todavía imperantes, respecto a la carrera ascendente que el arte antiguo había recorrido hasta alcanzar la cima del arte griego y a su fatídica decadencia posterior por razón de la catástrofe cultural que significó la invasión de los «bárbaros». El estudio de Riegl consagrado al «arte industrial tardorromano» demostraba que el estilo no degenera sino cambia, no por rupturas y catástrofes venidas del exterior, sino porque cambian los ideales estéticos, la «voluntad artística».

La «voluntad artística» de Riegl, concepto irritante para algunos que lo consideran «precientífico», no debe ser interpretada como una voluntad consciente. Riegl usa indiferentemente la fórmula «voluntad artística» junto a otras: «impulso estético», tendencia, etc. La voluntad artística de Riegl no es un resultado, no es algo así como el sentido de las obras de arte. Es una fuerza real, efectiva, una energía. Es un concepto dinámico.

Este concepto quizás se puede aclarar si nos preguntamos, como hace Hans Sedlmayr<sup>41</sup>, dónde se halla esa voluntad, quién es el portador de esa fuerza real y dinámica que puede cambiar de dirección.

Los portadores de esa «voluntad artística» no son ciertos tipos constitucionales o hombres de constitución psíquica determinada. Si así fuera, ciertos estilos artísticos debieran aparecer repartidos bastante uniformemente en todos los tiempos y lugares, como en realidad suelen repartirse por la geografía los diversos tipos temperamentales y psíquicos. Con todo, puede decirse que los grandes artistas son los

---

<sup>40</sup> *O.c.*, p. 176.

<sup>41</sup> H. SEDLMAYR, «Kunstgeschichte als Stilgeschichte. Die Quintessenz der Lehren Riegls». En *Kunst und Wahrheit* (Mäander 1978) p. 33 ss.



PETRUS CHRISTUS, *Retrato de dama*. Detalle



REMBRANDT, Detalle de su *Autorretrato*

---

*La manera como el artista aplica su materia al soporte, ocultándola (Petrus Christus) o exhibiéndola (Rembrandt), revela un estilo personal que los identifica.*

---

ejecutores, los máximos consumidores de la «voluntad artística» en cada momento.

El portador de esta «voluntad artística» tampoco son los pueblos en el sentido de uniformidad racial; pues la repartición de los estilos y sus fronteras no coinciden con las reparticiones y fronteras de las razas. Tampoco es el espíritu del tiempo; puesto que en el mismo año pueden darse diversos estilos.

La «voluntad artística» reside en un determinado grupo de hombres que puede ser de número muy variado. Se trata de un impulso promovido por una especie de espíritu supraindividual en la realidad de la cultura humana. Hay una «voluntad supraindividual» que se impone con cierta fuerza normativa a las voluntades individuales. Es una voluntad relacionada con las actitudes sociales, religiosas y culturales de la época. Afir-mar esta conexión es situarse en el «enfoque psico-cultural» que descri-biremos más tarde. Pero Riegl apenas se extiende sobre esta idea.

Este espíritu, voluntad supraindividual, reside en hombres concretos, es algo real, una fuerza efectiva. Un estilo cambia porque cambia la dirección de la «voluntad artística». Todo se funda en el cambio de espíritu de un grupo de hombres.

Riegl distingue entre las formas exteriores que presenta una obra y que ordinariamente se suelen llamar notas o caracteres estilísticos o simplemente estilo, y unos principios estructurales más profundos y centrales que son los que determinan y condicionan esas formas externas<sup>42</sup>.

Cuando habla de «ley» o «principio estilístico» no se trata de ley en el sentido de ley natural, sino de un principio estructural que da «necesidad interior» a la disposición de las partes de la obra. Es un concepto de «necesidad» completamente distinto («*inneren Schicksal*»)<sup>43</sup>. El estudio de esa «necesidad interior» que impulsa a los artistas de una época le lleva a afirmar que el arte «ha hecho siempre lo que ha querido».

Avanzando por esta línea de la «necesidad interior» Riegl se pregunta cuáles podrían ser los principios estructurales centrales e internos que determinan esos conjuntos formales más superficiales. Se trata de investigar las posibles direcciones fundamentales de la «voluntad artística».

Estudiando cada una de las artes por separado y comparándolas entre sí, Riegl ha intentado derivar ciertas categorías o pares de conceptos de los que ha hablado con mucha discreción, sin querer sistematizar demasiado. Tal vez la polémica suscitada por su contemporáneo Heinrich Wölfflin con sus cinco pares de conceptos fundamentales, le mantuvo en actitudes más discretas y moderadas.

En cada época histórica la «voluntad artística» podría orientarse, según Riegl, hacia lo orgánico o lo inorgánico, hacia la cosa aislada o el espacio ligante, hacia lo táctil (háptico) o hacia lo visual (óptico). Este par de conceptos fundamentales había sido ya señalado por el escultor Adolf Hildebrand, cuya influencia en Riegl parece innegable<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Cf. H. SEDLMAYR, *o.c.*, p. 37 ss.

<sup>43</sup> *Id.*, p. 43-44.

<sup>44</sup> Esta división polar entre visión aislante y visión ligante es desarrollada por A. Riegl en su ensayo *Naturwerk und Kunstwerk* (reeditado en *Historische Grammatik der bildenden Künste*). Al principio de este capítulo (v. nota 37) nos referimos a Adolf Hildebrand y a su distinción entre visión cercana (*nachichtig*) y visión lejana (*fernsichtig*) de quien Riegl toma estos conceptos, aunque despojándolos del carácter normativo que tienen en el contexto del neoclásico escultor alemán. En *Spätrömische Kunstindustrie* demuestra que la historia del arte desde Egipto hasta el final de la Antigüedad es la historia del cambio paulatino de la percepción táctil o «háptica» a la percepción visual u «óptica».

Son conceptos que fueron luego desarrollados por historiadores posteriores, y aún siguen siendo utilizados.

Estos principios ayudan, según Riegl, a comprender las correspondencias formales entre las diversas artes en un determinado período histórico. Conociendo el busto de Marco Aurelio, podrían conocerse ciertos caracteres de la pintura retratística de aquel tiempo. Más aún: conociendo esos principios estructurales de las obras artísticas, se podrían conocer otros sectores de la vida y la cultura de esa época (Religión, Estado, Ciencia...).

Llegar a conocer esas «leyes internas» y su funcionamiento de modo que aparezca la conexión existente entre fenómenos estilísticos distantes en el tiempo, es alcanzar la cumbre de la verdadera historia del arte.

\* \* \*

La ambiciosa tentativa de Alois Riegl no deja de ser susceptible de algunas críticas. Recientemente se ha discutido todavía en favor y en contra de la «actualidad» de sus teorías<sup>45</sup>.

Ante todo, se le podría replicar que sus análisis comparativos<sup>46</sup> y algunas de las conclusiones derivadas de ellos y formuladas como principios fundamentales, pueden constituir una útil introducción a la historia de los estilos, pero nunca una respuesta adecuada a los problemas capitales de la historia del arte<sup>47</sup>.

La prudencia científica nos debe llevar a ser muy cautos en pasar de la observación de ciertas analogías entre épocas distantes a la formalización de principios básicos fijos y permanentes; pues, de hecho, cuanto más avanza la investigación especial sobre un coto artístico, tanto más inadecuado resulta apoyar en ella una construcción de principios universalmente válida. Junto a ciertas analogías percibidas entre fenómenos artísticos distantes en tiempo y lugar, el análisis que profunde no hace sino descubrir discrepancias cada vez más notables.

---

<sup>45</sup> Cf. B. BERENSON, *Aesthetics and History*, London 1950, p. 214; Hans HANTZEN en «Kritische Berichte», 1931-1932, pp. 65-74. Véase también Günter METKEN, «Alois Riegl, 1858-1905», en *Revue de l'Art*, 1969, n. 5, 89-91. Y el apéndice de Otto PÄCHT a la reedición de *Spätromische Kunstindustrie* de 1973.

<sup>46</sup> Kenneth CLARK califica el libro de Riegl *Stilfragen* como «el trozo de análisis estilístico más estrictamente razonado de toda la historia del arte». (*L'Information de l'histoire de l'art*, sept-oct. 1959, p. 100).

<sup>47</sup> Arnold HAUSER, *Introducción a la historia del Arte*, Madrid, 1961, p. 260 ss.

El movimiento histórico no se presenta ciertamente como cíclico; pero aunque se presente a primera vista como en espiral, el análisis revela diferencias cada vez más grandes entre momentos que parecían paralelos entre sí.

Todos los que tengan un claro convencimiento del influjo que la sociedad, en cuanto complejo estructural, ejerce en el arte de cada época criticarán el concepto de «voluntad artística» de Riegl, como excesivamente «psicológico»<sup>48</sup> en cuanto que no tiene en cuenta cuán condicionada está esa «voluntad» dentro de una época y de una sociedad.

Sin embargo, hay que reconocer a Riegl el mérito, extraordinario para su tiempo, de haber visto y descrito el arte creador como un resultado de un «sentir y un querer» más que de una habilidad técnica. De él se ha derivado el principio de que es un error juzgar el arte de una época según criterios derivados del gusto y voluntad estética de otra época distinta. La frase «el arte en todo tiempo ha podido todo lo que ha querido» será discutible aplicada a todos los artistas individualmente considerados, pues es evidente que en cada uno de ellos existe una tensión creadora que puede resolverse en el éxito o en el fracaso; pero, aplicada al grupo general de los artífices de cada momento histórico, esa frase sigue siendo válida; aunque no signifique que haya que evaluar con igual calificación las expresiones artísticas de todos los tiempos y culturas.

Sin embargo, la imprecisión en que queda el concepto de voluntad artística y la oscuridad con que se concibe ese grupo de hombres que personifican esa «voluntad», abre la puerta a un irracionalismo romántico<sup>49</sup>.

De hecho la teoría de Riegl dio motivo para definir ciertos estilos como expresión de determinadas razas o encarnación de ciertos espíritus: El gótico expresaría el alma germánica, así como el románico expresó el protorrenacimiento mediterráneo y clásico.

Una interpretación que rezuma este romanticismo se debe a Worringer.

\* \* \*

---

<sup>48</sup> Erwin Panofsky critica, sin rechazarla, la «*kunstwollen*» de Alois Riegl, denunciando el peligro de «psicologismo» (en el que cae, por ejemplo, W. Worringer); él prefiere interpretar la «voluntad artística» como algo *objetivo*, como el sentido inherente a los fenómenos artísticos de cada época. Véase su *Introducción a Ensayos de Iconología* y su artículo «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltdeutung von Werken der bildenden Kunst», en *Logos*, XXI, 1932. 103-119.

<sup>49</sup> Tal es la reacción crítica de Julius von SCHLOSSER en «Die Wiener kunstgeschichtliche Schulë», en *Mitteilungen des Instituts für österreich. Geschichtsforschung*, Viena 1938. Pero a Schlosser y a su amigo B. Croce se le podría reprochar igualmente que una concepción personalista y aislante del genio artístico adolece, si cabe, de un mayor romanticismo.



Discípulo de Riegl, el alemán **Wilhelm Worringer** (1881-1965)<sup>50</sup> adoptó como principio la idea de la «voluntad artística». Su tesis doctoral —*Abstraktion und Einfühlung*— presenta dos polos como determinantes de la creación artística y de la percepción estética a lo largo de la historia: la proyección sentimental y la abstracción<sup>51</sup>. A estos dos polos estéticos corresponden dos conceptos fundamentales: Naturalismo y Estilo.

Naturalismo es el acercamiento a lo orgánico y vitalmente real, que, como género o polo artístico, no debe confundirse con el impulso de imitación. «La historia del impulso imitativo es la historia de la habilidad manual y carece de importancia estética»<sup>52</sup>. El estilo es la búsqueda de la absolutización de la forma, liberándola de toda contingencia y arbitrariedad. «Las formas abstractas, sujetas a ley, son las únicas y supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal»<sup>53</sup>.

La historia ha sido un incesante encuentro de ambas tendencias. Cada pueblo tiene preferencia congénita por una u otra. Pero en la historia de algunos pueblos hay momentos de equilibrio entre ambas tendencias; por ejemplo, el arte griego clásico.

El libro de Worringer tiene una parte práctica dedicada a presentar pruebas de su teoría. Según él la historia verdadera del arte se inicia con el arte geométrico y abstracto de los pueblos primitivos (las representaciones naturalistas anteriores pertenecen a la historia de la técnica). De la aparición espontánea e instintiva del arte geométrico y estilizado se pasa al acercamiento progresivo a la naturaleza. Pero, tanto en ese momento como antes, «lo que, gracias a la íntima relación orgánica de todas las cosas vivientes, provocaba la experiencia estética del espectador, era la proyección al terreno artístico de la «sujeción a la ley inherente a la estructura orgánica y no la coincidencia con el modelo natural»<sup>54</sup>.

Worringer se inspira en Riegl, a quien confiesa deberle «las más fuertes sugerencias». En cierto modo desarrolla más el alcance de la

---

<sup>50</sup> También las principales obras de Worringer están traducidas al castellano. Véanse en la Bibliografía.

<sup>51</sup> Al establecer esta polaridad Worringer se oponía a la Estética de la *Einfühlung* entonces reinante. La *Einfühlung* o Proyección sentimental, según la teoría de Lipps y Volkelt, halla su satisfacción en la belleza de lo orgánico; la tendencia a la abstracción se satisface en la belleza de lo inorgánico. En el primer caso hay una especie de autogoce objetivado; gozamos en cuanto nos fundimos espontáneamente con el objeto contemplado, es una especie de satisfacción en la comunicación con el cosmos. En el segundo caso, hay una resistencia a fundirse en el mundo, un sentimiento de inseguridad, una especie de agorafobia.

<sup>52</sup> W. WORRINGER, *Abstracción y Naturaleza*, México, 1966, p. 26.

<sup>53</sup> Id., p. 33.

<sup>54</sup> Id., p. 69.

*Kunstwollen*, que él prefiere llamar «Formwille», voluntad de forma o voluntad de estilo. Critica justamente las actitudes investigadoras y críticas de la estética precedente en cuanto nunca se planteaban la cuestión de las intenciones artísticas, porque tales intenciones se consideraban sabidas e indiscutibles. «Se atendía a lo que el artista de otras edades había sabido hacer, jamás a lo que había querido hacer». La nueva ciencia histórica, subrayaba Worringer, «no puede ya evitar esta noción; debe tomar como axioma que el artista ha sabido hacer todo lo que ha querido, y que únicamente no supo hacer aquello que nunca entró en sus intenciones»<sup>55</sup>.

La teoría de los dos polos de creación artística —el naturalismo y la abstracción— Worringer la fue mezclando, en el curso de los trabajos posteriores, con un fuerte espíritu nacionalista. El afán de abstracción tiene sus raíces, según él, en los pueblos germánicos<sup>56</sup>, y se patentiza en el arte ornamental de los pueblos bárbaros y luego en los demás estilos históricos de Occidente, a excepción del arte del Renacimiento.

En su tesis doctoral, a base de intuiciones y formulaciones muy genéricas y poco contrastadas<sup>57</sup> sigue el desarrollo de las dos tendencias fundamentales en el arte primitivo, en el arte de Egipto, Grecia, Roma, Bizancio, arte prerrománico, románico y gótico, dando por supuesto que esa tendencia bipolar puede servir para explicar todos los estilos del arte occidental.

La alternativa histórica entre forma orgánica y forma abstracta, entre realismo y abstracción, ha sido sostenida por diversos autores, tales como Ranuccio Bianchi-Bandinell<sup>58</sup>, Herbert Read<sup>59</sup> y René Huyghe<sup>60</sup>. Gillo Dorfles se opone a esta teoría, considerando inválidos

---

<sup>55</sup> *L'Art Gothique*. París, 1967, p. 17.

<sup>56</sup> «A pesar del hecho innegable que el Gótico tenía sus raíces más profundas en los países germánicos y que allí se mantiene más tiempo, se puede conceder a Dehio que el Gótico no está inmediatamente ligado a una nación, sino que es un fenómeno superior a las naciones; caracteriza a ese pleno Medievo en que la conciencia que toda la humanidad europea tenía de la unidad religiosa y eclesial hacía fundir en un solo crisol las diferencias nacionales». (*L'Art Gothique*. París 1967, p. 197).

<sup>57</sup> Resulta fácil admitir que la creación artística no se reduce a lo puramente imitativo; pero es difícil conceder a Worringer que las pinturas de los cazadores magdalenenses carecen de arte y responden simplemente al instinto imitativo. Tampoco resulta muy convincente la afirmación de que la historia del arte en la humanidad comienza con la abstracción geométrica y solo posteriormente se produce el acercamiento a la naturaleza.

<sup>58</sup> *Organicità e astrazione*, Milán, Feltrinelli, 1947.

<sup>59</sup> *Icon and Idea*, Cambridge Mass., Harvard Univ. Press, 1955.

<sup>60</sup> *Dialogue avec le visible*, París, Flammarion, 1955.



sus argumentos por pretender que tal alternancia se observa ya en los pueblos prehistóricos, unos pueblos cuya enorme lejanía y diferencia con nosotros basta para pensar que no se justifica «la aparición del impulso estético de manera análoga en tan diferentes épocas y en tan diferentes civilizaciones»<sup>61</sup>.

## Bibliografía

- BAZIN, Germain, *Histoire de l'Histoire de l'Art*. Paris, 1986, pp. 155-162 y 203-205.
- HILDEBRAND, Adolf, *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor, Madrid, 1988.
- KEMP, Wolfgang, «Alois Riegl (1858-1905). Le culte moderne de Riegl». En VV. AA., *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. Paris, P.U.F, 1994, pp. 83-106.
- PÄCHT, Otto, «Art Historians Art Critics. VI. Alois Riegl». En *The Burlington Magazine*, 105, Londres 1963.
- RIEGL, Alois, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Viena 1893 (*Problemas de Estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona, G. Gili, 1980).
- , *Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Viena 1901. (*El arte industrial tardorromano*. Visor, Madrid, 1992).
- , *Das Holändische Gruppenportrait*; publicado como artículo en 1902 «Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhaus» XXIII; reprint. Viena 1931. Los restantes estudios de Riegl que hoy conocemos fueron publicados, después de su prematura muerte, en varios libros: *Gesammelte Aufsätze*, Viena 1929, y *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Graz-KöIn 1966 (hay traducción francesa).
- SAUERLANDER, W., *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin-de-siècle*. 1977.
- SCHLOSSER, Julius von, «Die Wiener Schule der Kunstgeschichte». En *Mitteilungen der Österreichischen Institut für Geschichtsforschung*. III, (1934) Heft II, pp. 186-190.
- SWOBODA, Karl M., «Die Quintessenz der Lehren Riegls». En *Gesammelte Aufsätze*. Viena 1929.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908 (*Abstracción y naturaleza*. F.C.E., México 1953).
- , *Formprobleme der Gothik*, München, 1911 (*La esencia del arte gótico*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973).
- , *Aegyptische Kunst*, 1926 (*El arte Egipcio*. Madrid, 1927).
- , *Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem*. München 1956 (*El arte y sus interrogantes*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1972).

---

<sup>61</sup> *Oscilaciones del gusto*, Barcelona, 1974, p. 45.

### 4.3. La vida de las formas

En cierto modo, el enfoque al que ahora vamos a referirnos podría comprender también a Riegl y Worringer para quienes el contenido «es un factor secundario en la representación artística»<sup>62</sup> y no hay más estética que la estética de la forma<sup>63</sup>.

Contemporáneamente a los estudios históricos de Riegl se estaban haciendo en la Alemania de fines de siglo XIX una serie de análisis formales no sólo en las artes ornamentales de culturas no clásicas, sino también en la arquitectura y artes figurativas del Renacimiento y del Barroco.

La doctrina estética de algunos filósofos poskantianos como Konrad Fiedler y Adolf Hildebrand<sup>64</sup> y la tendencia a adoptar una metodología positiva fue conduciendo a la preferencia por los análisis formales de las obras tanto o más que al estudio de los artistas. Se centró la investigación en el hecho del cambio estilístico, reduciendo a esa dimensión la historia del arte. Así se llegaría a afirmar que las formas artísticas cambian por una especie de necesidad interior a ellas mismas.

El suizo **Heinrich Wölfflin** (1864-1945)<sup>65</sup> se formó en el círculo de Burckhardt en Basilea, y allí mismo siguió los cursos de J. Volkelt, el teórico de la Estética de la *Einfühlung* (o Endopatía). Este contacto con la filosofía le llevó a inclinarse toda su vida hacia «la reflexión filosófica sobre la historia del arte»<sup>66</sup>.

Su tesis doctoral —*Prolegómenos para una Psicología de la Arquitectura*— está sin duda elaborada bajo este influjo. De su contacto con teóricos de la *Einfühlung* derivará sobre todo su concepto de estilo como proyección de un determinado sentimiento de la corporeidad.

---

<sup>62</sup> W. WORRINGER, *Abstracción y Naturaleza*, p. 41.

<sup>63</sup> Id., p. 44.

<sup>64</sup> V. *supra* notas 37 y 44.

<sup>65</sup> Wölfflin nació en Winterthur (Suiza) en 1864, hijo de un especialista en Filología Latina. En Basilea siguió los cursos de Burckhardt entre 1882-1884 y vivió bajo su influencia hasta la muerte del maestro en 1897. Influenciado también por la filosofía estética de Volkelt publica su tesis doctoral *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886). Después de un viaje a Roma y Grecia publica *Renaissance und Barock* (1888). Desde entonces es Adjunto de Burckhardt en la Universidad de Basilea; y desde 1893, le sustituye en su cátedra. En 1899, escribe *Die Klassische Kunst* y lo dedica a su maestro, ya fallecido. En 1901 sustituye a Hermann Grimm en su cátedra de Berlín, la más importante en investigación histórico-artística. En 1905 publica su única monografía: sobre A. Durero. En 1912 abandona la cátedra de Berlín con un discurso —*Das Problem des Stils*— que es un esbozo de los *Conceptos fundamentales de la historia del Arte*, su obra capital, cuya primera edición alemana es de 1915. En 1924 regresa a Suiza; en Zürich vivió hasta su muerte.

<sup>66</sup> Sobre la vida y la trayectoria ideológica de Wölfflin, pueden verse las obras de J. Gantner y de Levi, citadas en la bibliografía adjunta.

En su primeriza obra sobre el Renacimiento y el Barroco, a sus 24 años, se ve la influencia de su maestro Burckhardt, pero también se percibe un cierto distanciamiento de él en su tendencia a buscar la superación de lo individual en la explicación del cambio estilístico que da la arquitectura italiana en la segunda mitad del siglo XVI. El mismo declara en el prólogo que se trata de una contribución «a la historia de los estilos más que a la historia del arte», y que intenta comprender la transición del Renacimiento al Barroco desde un punto de vista psicológico. De hecho las referencias a la *Einfühlung*, aunque no explícitas, son evidentes<sup>67</sup>.

En esa pequeña obra maestra se define desde el principio el concepto de «lo pictórico» que más tarde se convertirá para él en concepto fundamental del arte. «Lo pictórico se distingue porque la arquitectura tiene más movimiento, las líneas son más libres, el juego de la luz y de las sombras la animan»... todo eso que parece desafiar las leyes de la arquitectura. A cuenta de «lo pictórico» aparecen otros rasgos como la oposición de la masa a la línea, la preferencia por lo inasible e ilimitado, la simplificación y unificación de la composición o tendencia a presentar «un cuerpo de una sola pieza», a la unión más que a la división de los elementos y al esfuerzo «por hacerlo todo fluido» y a captar las formas en el conjunto en una impresión de atmósfera, etc. expresiones todas que anuncian ya los famosos cinco conceptos fundamentales. El comienzo de todo este proceso de cambio Wölfflin lo hace ver contraponiendo los planos de Miguel Angel a los primeros arquitectos del Renacimiento italiano, y los de Giacomo della Porta a los precedentes de Vignola en los planos del Gesù.

En 1893 cuando Wölfflin sustituye a Jacob Burckhardt en su cátedra de Basilea, entra en el círculo de los «visibilistas»: Konrad Fiedler, Adolf Hildebrand y el pintor Von Marées. Pero la teoría de la «visibilidad», teoría estética general aplicable a todo arte, Wölfflin la va a entender como «manera de ver» propia de cada época. Para Wölfflin la

---

<sup>67</sup> «Juzgamos —dice— a cada objeto por analogía con nuestro cuerpo. No sólo se transforma cada objeto para nosotros... en un ser que tiene cabeza y pies, parte delantera y trasera; no sólo estamos convencidos de que no debe sentirse bien cuando está atravesado y amenaza con derrumbarse, sino que además imaginamos y sentimos con una increíble agudeza la alegría y la pena en la existencia de cualquier configuración de cualquier forma, por muy extraña que sea» (*Renacimiento y Barroco*, Alb. Corazón ed., 1978, p. 138). «Suponemos en todo una existencia corporal como la nuestra; damos sentido al conjunto del mundo exterior según los esquemas expresivos que hemos aprendido de nuestro cuerpo» (p. 143). Así el lenguaje de Wölfflin, comentando la arquitectura, participa de esta identificación, hablándonos de la embriaguez desenfrenada de los elementos arquitectónicos de Borromini (p. 115), de la composición «atormentada» del Barroco, y de la tensión que se hace causa de sufrimiento o «Weltschmerz» de Miguel Angel (p. 117).

visión intuitiva está ya organizada formalmente conforme al gusto de cada período histórico.

De Hildebrand toma la diferencia entre visión óptica y visión táctil; pero estos dos «modos de ver» que en Hildebrand están en relación recíproca constante, en Wölfflin se presentan como opuestos y mutuamente excluyentes, como propios de dos épocas diversas.

*El Arte Clásico* es un estudio de los grandes artistas del Renacimiento (s. XVI), con capítulos monográficos sobre Leonardo, Miguel Angel, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, y el Miguel Angel posterior a 1520, comparándolos con los artistas del Primer Renacimiento (s. XV), para terminar con sendos capítulos de síntesis sobre el nuevo sentimiento (*Die neue Gesinnung*), el nuevo ideal de belleza (*die neue Schönheit*) y el nuevo sentido de la forma (*die neue Bildform*). El cambio de formas estilísticas radica en factores expresivos espirituales, los que corresponden a una situación cultural y a unos sentimientos determinados. El siglo XVI busca otras cosas que las que buscaban los primitivos. El análisis de los caracteres formales que distinguen a estos artistas (sentido del espacio y de la masa, gusto por la simplificación y la claridad, por la grandeza y la fuerza, por la unidad y la cohesión) aunque no le inducen todavía a hablar de leyes generales, contienen claramente algunos de los «conceptos fundamentales» que formulará más tarde en su obra capital. El mismo advierte que un análisis formal comparativo como el que acaba de hacer puede prolongarse a la época siguiente: «el estilo barroco, es verdad, habrá de abordar con mayor insistencia aún semejantes problemas de equilibrio»<sup>68</sup>.

Como conclusión de su obra, Wölfflin, después de reconocer la relativa validez de los criterios de Hipólito Taine para conocer los sentimientos que quedan plasmados en el arte de una época, añade: «Pero desde el momento en que queramos llevar nuestras apreciaciones más allá de tal círculo y penetrar en el meollo de la elaboración artística, estamos obligados a recurrir a nociones de forma pura, independientes de los textos e integradas dentro del cuadro de la evolución óptica».

Para Wölfflin el análisis formal de las obras de arte es necesario para la historia estilística, pero explícitamente rechaza que este examen formal tenga que ser excluyente de otros enfoques.

En 1915 Wölfflin publica su obra *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, que ha sido calificada como «el más importante libro de Historia del Arte publicado en alemán en la primera mitad del siglo XX».

---

<sup>68</sup> Citamos según la traducción *El Arte Clásico*, (Buenos Aires, 1955), p. 360.

Basta leer sin prejuicios esta obra capital de Wölfflin para convenirse de que su teoría no tiene nada de absoluta y dogmática y se expone con la mayor moderación y respeto de la realidad.

En su Introducción se afirma explícitamente la importancia esencial del talento creador del individuo artista. El carácter de cada pintor se refleja en sus lienzos. Todavía se manifiesta más en el estudio de toda la obra de un mismo artista. Ahí se pueden descubrir sus predilecciones por los temas, los modelos y aún por las clases de paños que visten sus personajes. Además de los rasgos individuales que obligan a no olvidar la personalidad de cada artista en una historia del arte, se observa que los artistas se ordenan por grupos; grupos de escuela y grupos geográficos. Un estilo distingue a los venecianos de los florentinos, y una cierta comunidad de rasgos distingue a todos los grupos italianos de los grupos nórdicos y de los flamencos. Junto al estilo personal aparece, pues, el estilo de una escuela, un país o una raza. Así es como, según Wölfflin, se pueden ver las bases de una sensibilidad nacional, en las cuales el gusto formal roza de un modo inmediato con factores ético-espirituales; aunque todavía no se ha esclarecido el problema de la psicología nacional de la forma.

A estos rasgos, comunes a diversos grupos, hay que añadir una cierta comunidad de rasgos propios de la época. Para afirmar que un estilo es nacional en cierto sentido, hay que haber comprobado hasta qué punto ese estilo tiene rasgos permanentes. En Rubens, por ejemplo, las características de la época se manifiestan más fuertes que el carácter nacional permanente. Estas características de época son más claramente observables en Italia donde la evolución cultural se realiza sin influencias exteriores.

El paso del Renacimiento al Barroco es el mejor ejemplo. Las características de este paso se ven claras lo mismo en la pintura y la escultura que en la arquitectura. Son los ideales, la nueva manera de ver la vida los que se reflejan en la irrupción del barroco. La relación entre el individuo y el mundo ha variado; un nuevo reino sensible se ha abierto; el alma busca la salvación en la sublimidad de lo colosal y lo infinito: «emoción y movimiento» son las características de esta época, según el *Cicerone* de Burckhardt. Analizando esto en las obras artísticas podemos ver de qué modo los estilos son la expresión de la época.

Wölfflin, pues, empieza por conceder gustosamente que, en la historia del arte, es absolutamente permisible considerar los estilos como expresión de una época, de un sentimiento nacional y de un temperamento personal, sin que este reflejo permita de por sí valorar la calidad estética de cada obra. El temperamento personal, la raza y la época no hacen obras de arte, pero constituyen la parte material del estilo y en





D. GHIRLANDAIO, *La Cena*. Iglesia Ognissanti. Florencia



TINTORETTO, *La última cena*. 1577. Venecia, Scuola di San Rocco.

Entre estas dos representaciones de la Última Cena, Ghirlandaio (1480) y Tintoretto (1592), ha mediado más de un siglo. Es el cambio del Clásico al Barroco, el paso de los dos modos diversos de mirar: según los Conceptos Fundamentales de Wölfflin; de lo lineal a lo pictórico, de lo superficial a lo profundo, etc. (v. texto).

alguna manera expresan el ideal de belleza. Todo esto Wölfflin lo considera como sabido y admitido. Lo que a él le interesa es analizar otro elemento: el modo de representación como tal, o las posibilidades ópticas a las que el artista se siente vinculado.

Estas posibilidades son distintas en cada época. Aquí también la coordenada temporal impone su influencia casi exclusiva sobre la raza y el temperamento personal. Se trata de lenguajes diversos con los cuales cada artista podrá decir lo que quiera. Son lenguajes distintos porque son distintos modos de ver y de representarse la realidad. Bernini y Terborch están unidos por una misma visión óptica, así como Rafael, Giorgione y Sansovino están unidos entre sí por esta misma comunidad de visión frente al Miguel Ángel maduro. No es sólo el temperamento lo que determina los mismos medios de expresión. La época con sus *posibilidades ópticas* los condiciona también y de una manera muy importante. Y esto es lo que en este libro le interesa estudiar.

El estudio de Wölfflin se aplica al paso entre el arte del Renacimiento y el arte del Barroco, pero piensa que, aunque se ciña a los siglos XV, XVI y XVII, se podría seguir históricamente hacia arriba o hacia abajo aplicando los mismos conceptos. Estos conceptos se presentan por pares, puesto que el proceso histórico va de un concepto a otro que es su opuesto. Son cinco pares de conceptos: Lo *lineal* y lo *pictórico*; lo *superficial* y lo *profundo*; la *forma cerrada* y la *forma abierta*; lo *múltiple* y lo *unitario*; la *claridad absoluta* y la *claridad relativa*.

Estos conceptos valen para lo imitativo tanto como para lo decorativo. Es la idea y el sentimiento de lo bello lo que está presente, ya sea en la imitación o en la decoración. Y estas distintas concepciones de la belleza son más profundas que las diferencias de temperamento, de época, de pueblos o de individuos. En sus cambios las formas artísticas, según Wölfflin, obedecen a leyes propias del desarrollo mismo, sin relación con otros factores históricos correlativos de evolución espiritual, de cambios de mentalidad humana o de concepción del mundo. Los cambios obedecerían a una evolución que en último término podríamos considerar mecánica y fatal.

\* \* \*

Resumiendo las posiciones últimas de Wölfflin, las definiríamos en las siguientes conclusiones:

- 1) Hay ciertamente un contenido de expresión que varía en las diversas épocas. Pero varía también el «órgano de esa expresión». «El arte, a través del tiempo, trae a representación, naturalmente,

asuntos muy diversos; pero esto no es lo que determina el cambio de su apariencia: el lenguaje mismo varía en su gramática y sintaxis. No es sólo que se hable de distinta manera en distintos sitios —esto se concederá fácilmente—, sino que el habla tiene su evolución propia, y la facultad individual más poderosa no ha podido sacarle en una época determinada más que una determinada forma de expresión»<sup>69</sup>. «La Visión no es precisamente un espejo, idéntico siempre, sino una forma vital de comprensión, que tiene su historia propia y ha pasado por muchos grados evolutivos».

- 2) ¿Puede hablarse de dos tipos o modos de ver distintos? «Todo es evolución, y quien considere la historia como tránsito infinito es difícil que los encuentre. Mas para nosotros es un mandamiento del instinto de conservación intelectual ordenar según un par de puntos o metas la infinidad del acaecer»<sup>70</sup>.
- 3) Son cinco categorías distintas: pero, en muchos casos, se condicionan mutuamente. «A veces este condicionamiento mutuo no aparece tan evidente; por eso, para más claridad, diremos que son distintas visiones de una misma cosa»<sup>71</sup>.
- 4) Los 5 pares de conceptos se pueden interpretar en el sentido decorativo y en el imitativo. Son formas de comprensión y de representación que por esto mismo han de ser inexpressivas en cierto sentido, es decir, son formas de ver que, por sí mismas, son indiferentes a los contenidos que en ellas puedan expresarse. (La alegría de vivir puede expresarse en estilo tectónico clásico y en el barroco).
- 5) El movimiento evolutivo comienza siempre de lo lineal, plano, cerrado... hacia las categorías contrarias, y no al revés. Pero el por qué de ese comienzo evolutivo no es tan claro; es decir, el que pueda producirse un arte clásico y que exista el afán de una imagen del mundo tecnicoplástico clara en todos sus sentidos, esto no es algo evidente de por sí y no se ha presentado más que en determinadas épocas y en determinados lugares de la Historia de la Humanidad. ¿Por qué? Wölfflin no lo explica, pero sugiere factores espirituales y externos o sociológicos. En cada época «no se ve más que aquello que se busca, pero tampoco se busca más que aquello que se puede ver». «Es indudablemente cierto que el Arte

---

<sup>69</sup> Citamos de la 4.<sup>a</sup> ed. de *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. (Espasa-Calpe, 1961), p. 323-324.

<sup>70</sup> Id., p. 324.

<sup>71</sup> Id., p. 325.



pudo siempre lo que se propuso, y que no retrocedió jamás ante ningún tema por «no poder» con él, sino que se dejó siempre aparte lo que no emocionaba sugestivamente como plástico»<sup>72</sup>.

- 6) Se afirma también la *periodicidad de la evolución*. Existe esa evolución no sólo entre los siglos XV-XVII, sino también en el Gótico. «El gótico puro tiene un carácter lineal; su belleza es la belleza de los planos, y es tectónico en cuanto que presenta también la sujeción a las leyes». «El gótico tardío busca los efectos pictóricos de la forma de vibración, desarrolla motivos de profundidad, motivos de interrupción o corte, lo mismo en la decoración que en el espacio...»<sup>73</sup>.
- 7) No se explica *el retorno de los estilos*. ¿Por qué vuelve atrás el movimiento? Ahí está el ejemplo del arte, hacia 1800, con el Neoclasicismo, el nazareismo, y tantos neos posteriores. Uno se pregunta si, así como en el paso de lo plástico a lo pictórico, se trata de una evolución puramente interna, en el retorno de lo pictórico a lo plástico, el impulso cardinal no provendrá de circunstancias exteriores. Un examen atento evidencia que el Arte (hacia 1800) no ha retrocedido a un punto en que estuvo antes; únicamente la imagen de un movimiento en espiral es lo que se acercaría a lo real.
- 8) Dentro de la unidad estilística del arte de una época, hay que contar con las diferencias persistentes de los tipos nacionales. «La presentación de un tipo de fantasía nacional es un elemento necesario para el historiador»<sup>74</sup>.
- 9) En el arte occidental se observa un desplazamiento del centro de gravedad según el genio peculiar de cada pueblo. Para Italia, por ejemplo, fue el s. XVI el que produjo lo más nuevo y lo más peculiar de aquel país. Para el Norte germano fue la época del Barroco.

\* \* \*

La obra de Wölfflin fue muy criticada, fuera y dentro de Alemania. El profesor de Estética de la Universidad de Madrid, José Jordán de Urríes, reunió todas esas críticas en un trabajo titulado: *Comentarios de estéticos alemanes a la doctrina artística de Wölfflin* (1928)<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Id., p. 331.

<sup>73</sup> Id., p. 332.

<sup>74</sup> Id., p. 338.

<sup>75</sup> Sin excluir la admiración por el gran aliento que implica la construcción wölffliniana, las críticas de autores extranjeros han sido copiosas. Entre ellos las de L. Venturi, A. Chastel y K. Clark.

Wölfflin se vio obligado a revisar su teoría y a enmendarla aunque no sustancialmente. En un artículo de 1933<sup>76</sup> mantiene su teoría en lo esencial, pero la matiza. Concede que el arte, además de la forma, debe ser expresión. «Pero el arte plástico, como arte del ojo, tiene sus presupuestos propios y sus propias leyes de vida». «El aparato de expresión no es siempre el mismo».

A la objeción de que «en todo nuevo estilo de mirar se cristaliza un nuevo contenido del mundo, y se mira no sólo de otra manera sino que se mira otra cosa... y así todo puede ponerse a cuenta de la expresión», responde que, en la historia del arte, se trata de una evolución que sólo se realiza en el proceso activo del trabajo plástico, de desarrollos que aunque pertenecen a la «historia del espíritu», permanecen oscuros si no se admite la constante acción de un cuadro sobre otro, de una forma sobre otra; se trata de procesos que se han realizado sin duda en conexión con todo el hombre, pero que no pueden entenderse como simple eco de una llamada del mundo exterior. El análisis nos da una evolución interior a las formas, que nada tiene que ver con lo que en Historia del Arte suele comúnmente designarse como *expresión*. Un ejemplo: Ruysdael ¿se puede explicar por el ansia de infinito en el paisaje, por el sentimiento de la naturaleza? Pero es que esa forma abierta la hallamos también en los pintores contemporáneos de «interiores». Otro ejemplo: Las formas en vibración de Franz Hals y de Velázquez... ¿Bastaría hablar del dinamismo y movimiento de la época? Pero es que en esa época aun los bodegones se pintan así.

Quiere decir —insiste Wölfflin— que lo «expresivo en nuestros conceptos fundamentales debe determinarse de una manera muy general. Es decir, un concepto fundamental que se da en diversas épocas puede ser recipiente apto para expresar contenidos diversos (propios de cada época). El proceso no hay que concebirlo mecánicamente ni de manera aislada sino paulatina y por etapas. Y en esos recipientes caben formas concretas diversas. En el Gótico tardío y en el Barroco hallamos procesos estilísticos semejantes, aunque el sistema morfológico sea diferente. Todo estilo tiene su barroco en el momento preciso. Esto no es negar que haya que poner en conexión el proceso interno de las formas con el proceso de la historia del espíritu. Se trata del mundo material visible, de saber si la historia del mirar puede tener una historia propia. Lo cual no es negar que «siempre se ha mirado como se ha *querido* mirar».

Es notable el tacto con el que Wölfflin defendió su teoría y la finura y penetración de los análisis formales sobre los que fundamentó su

---

<sup>76</sup> En la revista *Logos*, XXII, 1933, pp. 210-218. Posteriormente volvió a revisar su teoría, dejándola sin variantes esenciales en *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basilea 1941.

teoría. Hay que empezar por reconocer que la enorme difusión de la teoría de Wölfflin contribuyó a que las gentes aprendieran a ver las obras de arte. A partir de los *Conceptos fundamentales* se desarrolló en muchos la actitud necesaria para captar los valores estilísticos de las obras de arte. Detrás de Wölfflin, las obras de Marangoni, Lionello Venturi y otros se orientaron a enseñar la gramática de las artes plásticas, a asimilar los elementos de lenguaje y sintaxis de las obras y a saber analizarlas.

Desde el punto de vista histórico, Wölfflin subrayó justamente la conexión de un estilo con el siguiente. Contra la exigencia, bastante frecuente en historiadores precedentes, de evaluar las obras de arte por comparación con un canon que se aceptaba como necesaria norma del arte, Wölfflin insistió en que «no todo es posible en todos los tiempos» porque no siempre se tiene «el mismo modo de ver».

Su atención preferencial y prácticamente absorbente a los valores formales abrió la puerta a una estética de la forma y de la estructura que está siempre plenamente justificada, aunque sólo sea para salvar a la estética y a la crítica de los peligros de un excesivo contenidismo, siempre al acecho.

Concedidos estos méritos, hay que señalar también los defectos de que adolece la seductora teoría de Wölfflin.

En general, se le ha reprochado que este método parece inspirado por un dogmatismo antihistórico. Wölfflin parte del pensamiento abstracto de Fiedler para establecer sus conceptos históricos. Sus concepciones puras le arrastran a una visión incompleta de la múltiple realidad del desarrollo histórico. Su base empírica es insuficiente, y sus premisas concretadas en «una aptitud óptica fundamental» son discutibles. Según Panofsky, el ojo no hace sino captar las formas. No las construye nunca<sup>77</sup>.

Wölfflin hace una identificación arbitraria de la historia del arte con la historia de los estilos (aunque teóricamente concede su distinción). Comete un círculo vicioso. Por una parte, los datos concretos deben reservarse para un estudio especialmente histórico; pero, por otra, este estudio histórico no es posible sino cuando se dispone ya de conceptos obtenidos de manera no histórica. En realidad, Wölfflin no concibe la historia como un proceso dialéctico, es decir, como una historia compleja hecha por el hombre, y en cuyo interior los diferentes dominios culturales representan procesos espirituales que, en cuanto tales, poseen y desarrollan un cierto valor propio, una autonomía relativa y sus propias condiciones. Hace la historia autónoma y absoluta.

---

<sup>77</sup> CL E. PANOFSKY, «Le problème du style dans les arts plastiques». En *Zeitschrift für Aesthetik*, X, 1915, pp. 460-488.

En cuanto a la base empírica utilizada, Wölfflin hace una selección arbitraria de ejemplos probatorios. Las categorías wölfflinianas no se ajustan a un buen número de grandes artistas y obras del Barroco. Artistas como Poussin y Claudio de Lorena, en pleno s. XVII, no se dejan encerrar en dichas categorías. La definición de lo *pictórico* resulta muy imprecisa y no puede contraponerse simplemente a lo lineal (pues lo contrario de lo *pictórico* propiamente es lo *plástico*).

El arte es expresión, además de forma. Esto lo reconoce Wölfflin, desde luego. Pero lo extraño es que lo olvide tan completamente que no sepa cómo integrar ese aspecto en una obra destinada a exponer conceptos fundamentales de la historia. El arte está condicionado por factores no sólo internos sino también externos a la forma. Wölfflin descuida afinidades y diferencias culturales, más profundas que las del mero cambio formal, encerrándose en una especie de fisiología de la visión, interesante sin duda, pero que difícilmente permite fundamentar una historia del arte: la historia de una actividad creadora del hombre, una actividad en la que los grandes planteamientos del hombre ante la vida, ante la sociedad y ante el problema de su existencia deben sin duda aparecer, en parte, como condicionantes y, en parte también, como condicionados.

\* \* \*

André Chastel, criticando a Wölfflin, había observado que, según eso, «se puede encontrar barroco por todas partes». Esto es lo que hace Eugenio d'Ors en su librito sobre *Lo Barroco*. Por considerar lo barroco como categoría estética y por su pretensión de constituirlo en ley para ciertos períodos de la historia y diseñar así los ciclos históricos, habría que recordar aquí esta obra, de **Eugenio d'ORS**, al menos en lo que tiene de concepción formalista: «Las formas que vuelan frente a las formas que pesan». Pero como en la mente de su autor, lo Barroco es una constante histórica que interesa a toda la civilización y a la cultura en su conjunto, parecería más acertado catalogarlo entre los teóricos que prefieren un enfoque psico-cultural de la historia del arte.

Más cercano a Wölfflin está el precioso librito al que su autor, el historiador francés **Henri FOCILLON**, dio un título significativo: *Vida de las formas*<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> *Vie des formes*, París, PUF, 1943. Citamos según la 6.ª ed. de 1970. Su teoría aparece ya en *Art d'Occident*, al hablar de la iglesia románica y de su decoración escultórica (en la edición de 1938, t. I, pp. 127 ss y 302 ss.). Indicaciones análogas se encuentran en su estudio sobre el estilo monumental en el arte de Jean Fouquet («Gazette des Beaux-Arts», 1936, p. 17).



BOTICELLI, *Venus*

---

Cada arte tiene su lenguaje formal específico. Y, dentro de él, cada artista muestra preferencia por uno de los recursos plásticos que constituyen ese lenguaje. En pintura, por ejemplo, la **línea** predomina en Botticelli, el «**valor**» en Corot, el **tono** en Chardin, el **color** en Gauguin.

---



COROT, *Paisaje romano*





CHARDIN, *Bodegón*



GAUGUIN, *Tahitianas*

Según Focillon, al interior de cada estilo hay un elemento esencial que se presenta en evolución. Se trata de una actividad del *estilo*, al principio en vías de definirse, luego definiéndose, por fin evadiéndose de dicha definición.

El parentesco de Focillon con Wölfflin es, pues, evidente. Pero también su discrepancia en cuanto que Focillon evita hasta la apariencia de dogmatismo. Según él toda interpretación de los movimientos de los estilos debe tener en cuenta dos hechos esenciales: Varios estilos pueden vivir simultáneamente, aun en regiones muy próximas, aun en la misma región; los estilos no se desarrollan de la misma manera en los diversos dominios técnicos. Sólo supuestas estas reservas, se puede considerar la vida de un estilo, sea como una dialéctica, sea como un proceso experimental<sup>79</sup>.

Lo mismo que Riegl, Focillon parte del arte ornamental. En él —dice— el estilo no se constituye y vive como tal más que en virtud de una dialéctica interna. Sus variaciones no dependen de una incrustación de aportaciones extrañas, sino del juego de sus reglas ocultas. Acepta, exige tales aportaciones, pero según sus necesidades. Lo que ellas le dan es lo que le conviene. Es capaz de inventarlas. Esto se ha observado sobre todo en la ornamentación y en la arquitectura gótica. La pintura está sometida a variaciones más numerosas por depender de medidas más sutiles y sensibles, y por disponer de materiales y técnicas muy manejables.

Cada estilo atraviesa varias edades, estadios más o menos largos e intensos. Focillon los llama: *Experimental, clásico, refinado y barroco*.

En el estadio *experimental* el estilo intenta definirse. Se le llama arcaísmo y es un período en que las experiencias, a veces desordenadas y groseras, como al nacer el románico, se suceden con rapidez desconcertante.

El estadio *clásico* es el punto de máxima armonía entre las partes. Hay estabilidad y seguridad. Es un breve momento de plena posesión de las formas.

Sigue la fase manierista o *refinada*, en que la arquitectura busca la elegancia de las soluciones constructivas, dándose los mayores atrevimientos. En las artes figurativas, la imagen del hombre se separa de la arquitectura, pierde su carácter monumental, se adelgaza, se enriquece de flexiones nuevas. Los escultores se hacen pintores.

---

<sup>79</sup> «Se puede concebir la iconografía de varias maneras, ya sea como la variación de las formas sobre el mismo significado, ya sea como la variación de significados sobre la misma forma». (Id., p. 6).

Finalmente, en el estadio *barroco* se olvida o desvirtúa el principio de la armonía de las formas. Las formas viven por sí mismas con intensidad, se propagan sin freno, proliferan como un mundo vegetal; invaden el espacio por todas partes y tienden a perforarlo y poseerlo.

Focillon, al exponer así, en el primer capítulo de su librito, las fases de todo estilo, pretende no caer en el determinismo. El estadio de un estilo es, a la vez, «garante y promotor de la diversidad». La potencia del orden formal y el rigor del marco establecido por cada fase estilística autoriza la facilidad de la creación y su carácter espontáneo.

A Focillon se le ha podido criticar una cierta oscuridad en algunos conceptos como el concepto mismo de *Forma*, pero no sería justo acusarle de dogmatismo abstracto, pues para él la forma está ligada con otros factores importantes del quehacer artístico. Dentro de cada uno de los estadios vividos por la forma —dice él—, hay modalidades estilísticas que dependen de otros principios influyentes.

## Bibliografía

- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza Ed., Madrid, 1985.
- , *El pensamiento visual*. Buenos Aires, 1973; «Gestalt psychology and artistic form». En Whyte (Lancelot Law, ed.), Bloomington, 1961, pp. 196-208.
- BARR, A.H., *La definición del arte moderno*. Madrid, Alianza, 1986.
- BAZIN, Germain, *Histoire de l'Histoire de l'Art*. Paris, 1986, pp. 174-190.
- BELL, Clive, *Art*. Oxford, 1984.
- CHASTEL, André, «Problèmes actuels de l'histoire de l'art». En *Diogenes*, oct. 1933, 4, pp. 94-101.
- CLARK, Kenneth, «Le développement de l'histoire de l'art». En *L'Information de l'histoire de l'art*, sept.-Oct. 1959, pp. 91-101.
- DILLY, Heinrich, «Heinrich Wölfflin: histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925». En *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. Paris, P.U.F., 1994, pp. 107-122.
- FIEDLER, Konrad, *Escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1991.
- FOCILLON, Henri, *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Madrid, 1983.
- FRY, Roger, *Visión y diseño*. Buenos Aires, 1951.
- GANTNER, J., «Heinrich Wölfflin. Unriss einer Biographie». En *Schönheit und Grenzen der klassische Form*. Viena, 1949.
- GOMBRICH, Ernst H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Alianza Forma, 1987.
- GREENBERG, C., *Arte y Cultura* (1961). G.Gili, Barcelona, 1980.
- HUYGHE, René, *Dialogue avec le visible*. Flammarion Paris, 1955 (*Diálogo con el Arte*. Labor, 1965).



- LEVI, H., *Heinrich Wölfflin. Sa théorie. Ses prédecesseurs (tesis)*. Rottweil, 1936.
- HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor, Madrid, 1988.
- MARANGONI, M., *Para saber ver (Cómo se mira una obra de arte)*. Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
- MARÍAS, Fernando, «La autonomía de las formas». En *Teoría del arte*. Madrid, II, pp.71-85.
- PODRO, M., *The Critical Historians of Art*. Yale Univ. Press, New York-Londres, 1988.
- RAGGHIANI, C.L., *La critica della forma*. Firenze, 1986.
- RODIN, Auguste, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*. Grasset, Paris, 1911.
- SALVINI, R., *La critica d'arte nella pura visualità e nel formalismo*. Milán, 1977.
- SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Alianza Ed., Madrid (1957), 1989.
- SOLANA, Guillermo, «Teorías de la Pura Visualidad». En V. Bozal (ed.), *Historia de las Ideas Estéticas*, t. II, pp. 208-226.
- VENTURI, L. «Gli Schemi del Wölfflin». En *L'Esame*, abril 1932, pp.3-10.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *El Arte Clásico*. El Ateneo, Buenos Aires, 1955.
- , *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1924 (4.ª ed. 1961).
- , *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona, Península, 1988.

#### 4.4. El punto de vista psico-histórico

Si el lector está muy habituado a distinguir entre forma y contenido en la obra de arte, el enfoque psico-histórico o cultural que ahora vamos a exponer le parecerá exactamente el contrario al enfoque formalista. Wölfflin consideraba que, para la historia de los estilos, era posible y útil una consideración de la forma artística independientemente del contenido. Pues bien, ha habido otros historiadores que juzgaron que no podía haber verdadera historia del arte si no se estudiaba el contenido de las obras artísticas.

Wölfflin llegó a fijar sus *Conceptos fundamentales* poniendo deliberadamente en la sombra los contenidos artísticos. Max Dvorak pretendió hacer una historia del arte atendiendo a los contenidos, marginando la forma artística. Pero para hablar de Max Dvorak hay que tomar el hilo de más arriba.

\* \* \*

**Carl SCHNAASE** (1798-1875) fue un discípulo de Hegel que, como su maestro, aspiró a hallar una explicación lógica de los estilos artísticos.

En sus *Cartas holandesas* (1834) sugiere causas externas, como es el material empleado; pero también otras espirituales, como la sensibilidad o «el gusto, históricamente moldeado, de un pueblo»<sup>80</sup>. En germen están aquí las teorías de Semper y Riegl.

En la Introducción a su *Historia de las artes plásticas* (1843) sostiene que el arte de cada periodo es, al mismo tiempo, la más completa e íntima expresión del espíritu nacional; es como un jeroglífico, en el que la esencia de la nación se manifiesta a sí misma, condensada y oscura, es verdad, a primera vista, pero clara y sin ambigüedades para aquellos que saben leer los signos. Por eso una continua historia del arte suministra el espectáculo de la progresiva evolución del espíritu humano<sup>81</sup>. En los primeros volúmenes de su *Historia* el espíritu del arte de cada pueblo se revela unitario; en los dedicados al arte del Occidente cristiano su interpretación es más matizada.

Schnaase fue el primero en empezar a sacar las consecuencias de esta concepción de la historia del arte. Así fue cómo derivó el estilo gótico del espíritu de la época, mostrando analogías concretas entre la arquitectura gótica por un lado, y la Caballería, la Escolástica y el Misticismo por otro.

Por este camino iba a avanzar otro investigador, de temple hegeliano también, cuyas obras iban a ser divulgadas: Jacobo Burckhardt.

A los 24 años **Jacob BURCKHARDT** (1818-1897) escribía a su amigo Karl Fresenius que lo que pretendía era «coordinar los hechos y llegar a pocos principios generales», considerando «las obras de arte y los monumentos de todas las edades como testimonio de las primeras fases de la evolución del Espíritu»<sup>82</sup>. Y a otro de sus amigos (Kintel) que quería escribir sobre el arte holandés le aconsejaba enfocar su trabajo así: «¿Cómo el espíritu del siglo xv se expresó en la pintura? Porque así todo se hace simple». (4 mayo 1847). Sus primeros años de trabajo los dedicó a la Edad Media, y más especialmente a la arquitectura gótica. Un viaje a Italia le reveló otro mundo, y fruto de esa revelación fueron sus dos obras magistrales: *El Cicerone* (1855) y la *Civilización del Renacimiento en Italia* (1860).

---

<sup>80</sup> *Niederländische Briefe*, Stuttgart y Tübingen, 1834, p. 101.

<sup>81</sup> *Geschichte der bildenden Kunst*, Düsseldorf, 1843-1864. cit. por E. GOMBRICH en *In Search of Cultural History*, Oxford 1969, pp. 13-14.

<sup>82</sup> Jacob Burckhardt nació en Basilea en 1818. En Berlín estudió Historia General e Historia del Arte. Y con Ranke, Droysen y Kugler alimentó su entusiasmo romántico. A partir de 1843, ya en su patria, se dedicó totalmente a la enseñanza, que sólo interrumpieron sus largos y frecuentes viajes a Italia. En 1847 abandonó Basilea para regentar una cátedra en Berlín. Finalmente regresó y murió en Zürich.

El *Cicerone* es, como dice su subtítulo, una «introducción para gustar las obras de arte italiano»: un librito escrito con emoción y lirismo juvenil, y en el que las pocas líneas dedicadas ya al nuevo espíritu que se manifestó en la escultura y pintura del s. xv resultan aún hoy bastante objetivas. Pero, sobre todo, la obra publicada cinco años después, *La Civilización del Renacimiento* (a Burckhardt se debe la divulgación de la palabra Renacimiento) es una ilustración de que el arte es reflejo del espíritu y la cultura de una época.

En un sintético párrafo contrapone la mentalidad del Renacimiento con el espíritu medieval: «Durante los tiempos medievales, ambas caras de la conciencia —la que se enfrenta al mundo y la que se enfrenta a la intimidad del hombre mismo— permanecían, soñando o semidespiertas, como cubiertas con un velo común. Este velo estaba tejido de fe, cortedad infantil e ilusión; el mundo y la historia aparecían a través de él maravillosamente coloreados, y el hombre se reconocía a sí mismo sólo como raza, pueblo, partido, corporación, familia u otra forma cualquiera de lo general. Es en Italia donde por vez primera se desvanece en el aire este velo. Despierta una consideración objetiva del Estado y con ella un manejo objetivo de las cosas del Estado y de todas las cosas del mundo en general. Y al lado de esto, se yergue, con pleno poder, lo subjetivo: el hombre se convierte en individuo espiritual y como tal se reconoce»<sup>83</sup>.

Justamente se ha señalado el temple hegeliano del joven Burckhardt. Como Hegel, Burckhardt mira la progresión del espíritu como un proceso inevitable, y como él lo ve encarnado en los sucesivos espíritus nacionales. Más tarde, Burckhardt se fue distanciando de una interpretación optimista del desarrollo histórico. Pero en su obra principal (1860) todavía participaba del optimismo hegeliano.

En ella, Burckhardt se muestra muy sensible al aspecto formal de la obra de arte, hasta el extremo de atreverse a denominar «artístico» cuanto tiene ese carácter inventivo y original («el Estado como obra de arte», «la guerra como obra de arte»...). Lo que para él distingue a los artistas del Renacimiento es su capacidad «de crear algo nuevo y, en su género, perfecto, en cualquier esfera del arte», su sentido de la forma y de la belleza. Pero esta creatividad formal es, a su vez, expresión del espíritu y los ideales de una época y de un pueblo. El Renacimiento italiano, como actividad cultural y artística manifiesta la insurgencia asombrosa del individualismo espiritual (frente al colectivismo medieval), el descenso al plano realista, el descubrimiento del paisaje, etc. Lo

---

<sup>83</sup> *La cultura del Renacimiento en Italia*. Buenos Aires, 1944, p. 111.

que a Burckhardt le importa en este libro es mostrar en el Renacimiento cultural y artístico de Italia «la íntima alianza con el espíritu del pueblo italiano» al que se alude constantemente<sup>84</sup>.

\* \* \*

La interpretación psico-histórica o cultural está representada sobre todo por el escritor checo **Max DVORAK** (1874-1921), quien empezó a trabajar en Praga como historiador, para integrarse luego en el equipo de Alois Riegl en el Instituto de Historia del Arte de Viena<sup>85</sup>, sobre todo en la época en que, tras la muerte prematura de aquél, la dirección del Instituto quedó a cargo de F. Wickoff.

En el primer período Dvorak se dedicó al estudio de las miniaturas. Poco a poco le fue atrayendo el estudio crítico del desarrollo estilístico. En un segundo período une al interés por la historia de los estilos el interés por los artistas. Bajo el influjo de la teoría de Giovanni Morelli se ocupa de cuestiones de identificación del autor. Con todo, en *El Enigma de los Hermanos Van Eyck*, escrito bajo esa influencia (1904), admite la importancia de la concepción formalista que entonces empezaba a ser preponderante: «El sustrato más propio e importante de la Historia del arte, si quiere ser algo más que una historia de los artistas, es la evolución de la representación formal».

Pronto, bajo la impronta de otro pensador alemán —Dilthey— se iba a imponer en Dvorak su temple de historiador de la cultura, y en un tercer y último período de su vida científica se manifestó definitivamente partidario de un enfoque que, traducido literalmente de su expresión alemana, debería denominarse método psico-histórico. Iba a ser la concepción de «La historia del arte como historia del espíritu».

En este período estudia los tesoros artísticos de Austria y el arte de «los pueblos en decadencia», como entonces se les llamaba, y lo hace con una mentalidad liberada de los criterios impuestos hasta entonces por el idealismo. En 1915 dictó un curso titulado «Idealismo y realismo en el arte de los tiempos modernos». Sin renunciar al enfoque analítico-sintético de Alois Riegl, ahora pretendió que los dos elementos que

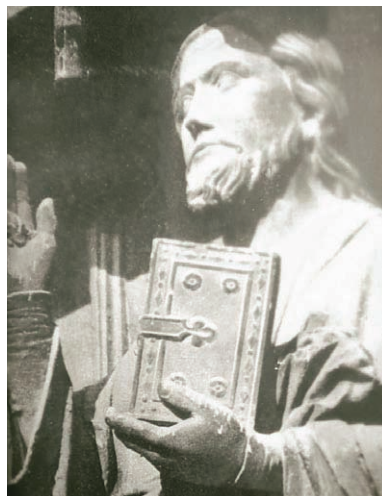
---

<sup>84</sup> Para Burckhardt el arte es menos creación que manifestación de una cultura. En este sentido afirma repetidas veces que el arte va siempre precedido por otras manifestaciones culturales como la poesía.

<sup>85</sup> W. KÖHLER, «Max Dvorak». (Noticia necrol.). En *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 39, 1923. Walter BÖCKELMANN, *Die Grundbegriffe der Kunstbetrachtung bei Wölfflin und Dvorak*. Tesis univers. Leipzig. Dresde, 1938. Otto BENESCH, «Max Dvorak. Ein Versuch zur Geschichte des historischen Geisteswissenschaften». *Repertorium für Kunstwissenschaft*. 44, 1923.



*Cristo: Tímpano de Vézelay*



*Cristo: «Le Beau-Dieu» de Amiens*



MIGUEL ÁNGEL, *Cristo Resucitado*. 1520.  
Santa María sopra Minerva



VENANCIO BLANCO, *Cabeza de Cristo*

---

Cada época histórica (en la Europa cristiana, por ejemplo) tiene su manera de sentir la personalidad de Cristo, y el arte la revela: Es el **Hijo de Dios** en el Románico, es el **Maestro** en el siglo de la Escolástica, es el **Hombre perfecto** en el Renacimiento, y es el **Sublime Doliente** en el siglo del sufrimiento absurdo.

---



en trabajos anteriores aparecían desligados, —el problema de la configuración formal y el de las correspondencias psico-históricas— quedaran ahora fundidos en una unidad que dio un nuevo sentido al análisis formal. La *Kunstwollen* de Riegl, concebida como oscura fuerza autónoma, fue sustituida por el carácter espiritual y cultural de la época. La producción artística se concebía ahora como la expresión de la vida entera del espíritu.

Este enfoque hubiera sido probablemente adoptado por Riegl si hubiera vivido más tiempo. Dvorak entró por este camino inducido por el influjo de Dilthey que acababa de publicar su *Deskriptive Psychologie*. Dvorak empezó ahora a ver que, con el cambio de la cosmovisión de una época no sólo cambian las formas artísticas sino hasta el concepto mismo del arte. Así como Wölfflin hablaba de una «historia del arte sin nombres», Dvorak pensó que podría hablarse de una «historia del arte sin obras», es decir, de una historia de la idea del arte, a condición de ver esa idea concretada en formas y colores. La importancia de la idea del arte en cada época es la raíz de los «olvidos» en que se ha mantenido a ciertos artistas, y de la denominación de «decadentes» dada a ciertos períodos históricos.

En 1918 Dvorak publicó su trabajo más significativo e importante: *Idealismo y Naturalismo en la escultura y pintura góticas*<sup>86</sup>. En él presentó el arte medieval como una espiritualización del arte antiguo bajo el influjo de la cosmovisión cristiana. Tomando como punto de partida el espiritualismo medieval se comprende el nacimiento de un nuevo *ethos* mundano, de una nueva ciencia, de una nueva poesía, de un nuevo sentimiento espiritual. Más que inspirarse en los tratados de los teólogos escolásticos (como hará más tarde Panofsky), Dvorak subraya el influjo de la cosmovisión cristiana general, que penetraba todos los sectores de la cultura de estos siglos.

En la época gótica surgió —según Dvorak— una nueva aproximación a la naturaleza, un nuevo naturalismo, muy diverso al del mundo pagano; el subjetivismo espiritualista medieval condicionaba la tendencia naturalista. Dvorak explica así la nueva representación del hombre por el arte medieval, tanto en su aspecto individual físico, como en la expresión de los sentimientos, y en su relación al mundo externo. Y va mostrando cómo el arte medieval de las diversas épocas expresa esta síntesis de idealismo y naturalismo hasta que en el siglo XIV empieza a romperse esa síntesis con la afirmación preponderante de la realidad material.

---

<sup>86</sup> «Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei». En *Historische Zeitschrift*, München y Berlín, 1919.

Una consecuencia importante de la nueva concepción de la evolución histórica y estilística adoptada por Dvorak, fue la significación decisiva de las grandes personalidades de la historia en la imagen global de la vida espiritual<sup>87</sup>. Dvorak, en su último período, vio la razón más profunda de todo el progreso espiritual en la actividad creadora de los grandes espíritus individuales. Para Dvorak, Miguel Angel, por ejemplo, fue un determinante decisivo en el Manierismo. De ahí el interés que, finalmente, mostró por el estudio de grandes personalidades artísticas, tales como Greco, Brueghel y Rembrandt, a los que consagró monografías.

El enfoque psico-histórico, como lo llamaba Dvorak, o culturalista, como podría llamarse también, seduce a todos los apasionados por el estudio de la historia simplemente. Pero hacer de las producciones artísticas un medio de conocimiento discursivo sobre la historia humana tiene el peligro de dejar en la oscuridad lo más específico de la obra de arte. Sería un error reducir el arte a mero documento de una época. Y cuando en un investigador se hace absorbente el esfuerzo por leer exhaustivamente el contenido de la obra plástica se corre el peligro de separarlo de la forma y, ante la obra, cerrar los ojos para lo que precisamente la «forma» como obra artística.

## Bibliografía

- BAZIN, Germain, *Histoire de l'Histoire de l'Art*. Paris, 1986, pp. 144-155; 173-174.
- BENESCH, Otto, «Marx Dvorak. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften». En *Repertorium für Kunstwissenschaft*; 44, 1923.
- BOEHM, Gottfried, «La critique de l'historisme par Jacob Burckhardt: genèse et validité». En VV.AA., *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. Paris, P.U.F., 1994, pp.73-82.
- BÖCKELMANN, Walter, *Die Grundbegriffe der Kunstbetrachtung bei Wölfflin und Dvorak*. Tesis Univers. Leipzig. Dresde 1938.
- DVORÄK, Max, «Über die dringenden methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunsthistorischen Forschung». En *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 27, Viena 1974, pp. 7-19.
- , *Idealism and Naturalism in Gothic art*. Indianapolis, Indiana Univ, Press, 1967.
- , *The History of Art as History of Ideas*. Londres, 1984.
- KÖHLER, W., «Marx Dvorak». (Noticia necrol.) En *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 39, 1923.

---

<sup>87</sup> Esta observación de O. Benesch, en su crítica a Dvorak (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1923, p. 183 ss.) muestra la vinculación de este enfoque culturalista con el que privilegia el papel jugado en la Historia por las grandes personalidades creadoras.

#### 4.5. La encuesta iconológica

Puede considerarse como una variante de la interpretación psico-cultural. Pero, dada la importancia que ha tenido la Escuela de Warburg y los trabajos de Erwin Panofsky, creo que merecen dedicarles un apartado.

Aunque a **Emile MALE** (1862-1954) no se le suele considerar como un iconólogo, por no haber sido un teórico de esa metodología, como lo fue Erwin Panofsky, hay que reconocer que sus extraordinarios trabajos de Iconografía Medieval son a veces tan eruditos e instructivos que, en todo caso, se le debía considerar como un meritísimo precursor del enfoque iconológico. El fue quien habló con más insistencia y acierto sobre la necesidad de conocer bien el mundo de ideas, de creencias y de sentimientos que constituyen el trasfondo ideológico del arte cristiano de la Edad Media. «El que llega sin preparación ante el portal de Amiens o ante la portada septentrional de Chartres —escribía en su estudio sobre el arte del siglo XIII— no podrá entrar en ese mundo cerrado. Necesita un guía». Por otra parte, como ha observado Juan Antonio Ramírez, es imposible concebir una **iconografía** que sea auténtica ciencia auxiliar de la Historia del Arte, «que no tenga en cuenta toda la riqueza de sus implicaciones», es decir, sus connotaciones de tipo iconológico.

El verdadero iniciador de este tipo de investigación y de interpretación más específicas que se conoce con el nombre de iconología fue **Aby WARBURG** (1866-1929), un investigador alemán, cuya influencia, más que en sus libros, hay que buscarla en sus conferencias y en esa colección de libros y de materiales que forma hoy el Instituto Warburg y que sirvió de base para la formación de una pléyade de iconólogos<sup>88</sup>. Su admiración por Burckhardt y el influjo ejercido sobre la Universidad de Bonn por el profesor Karl Justi, que en sus monografías intentaba comprender las obras de arte con todos los medios de su incomparable formación literaria, teológica e histórica, marcaron la dirección de sus futuros trabajos. Quería superar el aislamiento en que situaba a la obra de arte el análisis estético-formal. Personalmente se interesó por la transmisión de los símbolos antiguos a la cultura europea del Renacimiento, su correspondiente transformación, y su posible relación con otros sectores esotéricos, la magia, la alquimia y el Psicoanálisis. La

---

<sup>88</sup> Aby Warburg nació en Hamburgo en 1866. Y después de estudiar allí mismo, y en Bonn, Munich y Estrasburgo, se licenció en Filosofía. Estudió dos años en Florencia. Y comenzó a interesarse por los estudios iconográficos, especialmente por la transmisión de la iconografía pagana. Su obra principal fue la fundación del Instituto Warburg en Hamburgo, trasladado a Londres en 1936.



circunstancia de ser vástago de una familia de banqueros le facilitó los medios para una larga formación y para la fundación de la famosa **Biblioteca** que sería el principal núcleo del **Instituto Warburg**, que constituyen sus obras más fecundas.

En 1932 se publicaron sus obras completas<sup>89</sup>. El enunciado de algunos de esos trabajos expresa suficientemente su enfoque: El «*Nacimiento de Venus*» y «*La Primavera*» de Boticelli fueron aquilatados estudios sobre las representaciones de la antigüedad en el primer Renacimiento italiano. En ellos se investigan las fuentes literarias, antiguas y contemporáneas, sobre todo Policiano y la *Hypnerotomachia Poliphili*, que han inspirado al artista. Estudia el contenido de las pinturas de Boticelli a la luz de la literatura y de las ideas de su tiempo sobre teoría del arte y de la poesía. Compara con dibujos y representaciones plásticas sobre el mismo tema. Acumula así tantos datos de la literatura, la poesía, el pensamiento y el arte que han debido influir en la imaginación del artista, que el lector tiene la ilusión de haber poseído el secreto de la obra de arte.

En *El arte del retrato y la burguesía florentina* estudia entre otras obras, la pintura de Ghirlandaio en Sta. Trinità, especialmente los retratos de Lorenzo de Medicis y sus familiares, con muchas referencias de cronistas contemporáneos sobre tales personajes históricos. Otros estudios de este primer volumen están dedicados a Francisco Sassetti, Mateo Strozzi, etc. en los que el contenido se ilustra a base de documentación de la época.

El segundo volumen contiene varios trabajos, redactados entre 1905 y 1908: sobre el influjo de la antigüedad en Alemania, en Durero especialmente, sobre las representaciones artísticas de dioses planetarios, etc. etc. Una visión del pasado que se condensaba, para Warburg, en el influjo de la antigüedad sobre la configuración de los temas artísticos del Renacimiento. Era un enfoque histórico que intentaba llegar a la obra de arte a través del examen de su contenido iconográfico.

\* \* \*

El máximo y más característico exponente del método iconológico ha sido, sin duda, **Erwin Panofsky** (1892-1968)<sup>90</sup>, notable investigador, formado en varias universidades alemanas y graduado en Friburgo en

---

<sup>89</sup> *Gesammelte Schriften*, I-II. Leipzig-Berlín, 1932.

<sup>90</sup> Erwin Panofsky nació en Hannover el 30 de Marzo de 1892. Estudió en varias universidades alemanas, graduándose en Friburgo en 1914 con una tesis sobre *Teoría del arte en Durero*.

1914, fue primeramente influido por el historiador austríaco Alois Riegl, para ser luego discípulo de Aby Warburg quien le atrajo hacia sus estudios iconográficos. Fue profesor en Hamburgo (1926) hasta que en 1933 tuvo que expatriarse a USA. En 1935 consiguió un puesto de docente en la Universidad de Princeton.

Con una suma asombrosa de conocimientos humanísticos de todo tipo, no podía considerar la historia del arte como una disciplina limitada al estudio de los valores formales de la obra de arte. Escribió varias monografías, contribuyó con diversos ensayos a la historia de las ideas estéticas, y elaboró síntesis magníficas desde el punto de vista psichistórico, como su trabajo sobre las coherencias fundamentales entre la arquitectura gótica y la Escolástica<sup>91</sup>.

Pero la aportación que, en materia de Historia del arte, más le caracteriza es la teoría y práctica del método iconológico. Panofsky distingue tres niveles de interpretación: el preiconográfico o cuasi-formal, el propiamente iconográfico, y el iconológico. El análisis formal es el que registra los motivos que presenta la obra de arte, y hace de ellos una interpretación elemental, fáctica y empática, porque el receptor tiene una experiencia práctica y natural con los objetos y sucesos que ve representados<sup>92</sup>. Por ejemplo, una mujer con un niño en brazos es inmediatamente interpretado y sentido por cualquiera como una maternidad.

El análisis iconográfico interpreta imágenes, historias y alegorías, mediante el conocimiento que el receptor tiene por educación y por lectura de fuentes literarias. Así, lo que para uno es un simple motivo o conjunto formal, para otro se convierte en tema y concepto específico. Lo que, por ejemplo, para un bosquimano es una simple maternidad, para un cristiano se convierte en imagen de la Virgen María con el Niño Jesús en los brazos.

El análisis que propugna Panofsky no se reduce a lo simplemente formal, ni es el meramente iconográfico que convierte el motivo en imagen e historia identificando temas específicos, sino que consiste en el análisis y percepción del significado intrínseco y concierne a valores que Panofsky llama simbólicos —no meramente icónicos, representativos

---

<sup>91</sup> *Arquitectura gótica y Escolástica* (Gothic Architecture and Scolasticism). Buenos Aires, 1959, 132 p.

<sup>92</sup> Este nivel de interpretación es, en algunos casos, más importante de lo que se cree, pues condiciona la profundización interpretativa posterior, como ha demostrado Bialostocki (*Estilo e iconografía*, p. 130). Importa, por ejemplo, no errar en una primera lectura del *Hijo Pródigo* de Rembrandt y saber si el padre del pródigo está ciego o tiene simplemente los ojos cerrados, pues a partir de esa constatación la exégesis iconográfica puede ser muy diversa.

o alegóricos— y requiere algo más que una familiaridad adquirida con los temas o conceptos específicos. Exige la captación intuitiva de ciertas realidades subyacentes implícitas, que son propias de unas preferencias temporales, locales, personales, que en el artista se acusan, preferencias confirmadas por otros testimonios (obras de la misma época, textos literarios, otras obras del mismo autor, etc.). Estos significados intrínsecos normalmente se producen porque, con la diferencia de tiempo y de lugar, ocurren también cambios en la manera de sentir un asunto y de tratar un tema. Las formas reflejan estos cambios de interpretación, de sensibilidad y de doctrina, que influyen en todos los niveles —material, técnico, formal e iconográfico— de la obra. Tales elementos tienen un valor que Panofsky llama simbólico, porque expresan algo más que el tema iconográfico mismo. Tal es el análisis **iconológico**<sup>93</sup>.

Panofsky presenta dos ejemplos de encuesta iconológica. El primero es el análisis de la *Alegoría de la Prudencia*, cuadro de Tiziano, perteneciente a la Colección Howard, representando una figura tricéfala, de evidente sentido alegórico y emblemático. Panofsky demuestra que el origen de esta representación está en el Egipto helenístico y tiene referencia al dios Serapis; que en la baja antigüedad romana se convierte en símbolo del tiempo; que en la Edad Media pasa a ser símbolo de las tres edades de la vida humana y de las tres facultades propias de la virtud de la Prudencia (memoria, entendimiento y previsión); que el monstruo reaparece en el poema *Africa* de Petrarca con referencia no a Serapis sino a Apolo; que, a finales del s. XVI, en el momento en que Tiziano se sirvió de ese símbolo era un atributo del «Buen Consejo».

Otro ejemplo aducido por Panofsky es el famoso cuadro de Nicolás Poussin «*Et in Arcadia ego*» (Louvre). Normalmente esta leyenda se ha traducido: «También yo (la muerte) he estado en Arcadia». Panofsky examina y razona las diversas interpretaciones que de este asunto —varios pastores en un paisaje bucólico se detienen ante una tumba— han hecho diversos artistas. Para unos es el «memento mori» moralizador, con representación explícita de la muerte en forma de calavera, que parece expresar la perenne actualidad de la muerte; para otros es una simple nostalgia de la felicidad perdida. Unos atribuyen la frase —«*et in Arcadia ego*»— a la calavera, otros a la tumba, otros al difunto. Las interpretaciones son y deben ser variadas porque varias son las épocas

---

<sup>93</sup> Véase esta exposición del método iconológico en la Introducción del mismo Panofsky a su libro *Ensayos de Iconología* (Alianza Editorial 1976) y en el prólogo a la misma edición por E. Lafuente Ferrari. Véase también: «Zum Problem der Berschreibung und Inhaltdeutung von Werken der bildenden Kunst», *Logos*, XXI, 1932, 103-119.

y los contextos históricos e ideológicos en que se realizan las diversas interpretaciones artísticas de un mismo asunto<sup>94</sup>.

Comentando el primero de estos ejemplos Panofsky dice: «Se puede dudar de que este documento humano nos hubiera revelado la belleza y la conveniencia de estilo, si no hubiéramos tenido la paciencia de descifrar su vocabulario oscuro. En una obra de arte, la «forma» no puede dissociarse del «contenido»: la repartición de los colores y de las líneas, de la luz y de las sombras, de los volúmenes y de los planos, por muy deliciosa que sea, en cuanto espectáculo visual, debe también ser comprendida como investida de una significación más que visual».

\* \* \*

**Fritz SAXL** (1890-1959), discípulo de Aby Warburg y su sucesor en la dirección del Instituto Warburg, fue colaborador de Erwin Panofsky en algunas de sus encuestas iconológicas. Evaluando el método formalista de Wölfflin en una de sus lecciones, dice: Después de su muerte, «han pasado a primer plano nuevas ideas. El principal problema nuevo, al menos tal como yo lo veo, es cómo conectar la historia del arte con otros ramos de la historia —política, literaria, religiosa o filosófica—. La historia del arte como historia de la visión artística nunca podrá alcanzar esos diversos aspectos». Y en vez de esforzarse por justificar sus posiciones con argumentos prefiere ilustrarlas con un ejemplo, tomado de los escritos de Aby Warburg: el análisis de una pintura de Ghirlandaio.

En la Iglesia de la Trinità de Florencia hay una pintura mural que representa, sobre un paisaje urbano, al Papa Honorio recibiendo a San Francisco de Asís con varios hermanos suyos. Un análisis iconográfico superficial no llegaría mucho más adelante. Pero profundicemos en el análisis: Saxl constata la extrañeza que debe causar situar en Florencia un episodio histórico que tuvo lugar en la corte papal de Roma; identifica entre los asistentes a Lorenzo de Medicis, sus hijos con su tutor, a los miembros de la familia Sassetti, en cuya capilla se hizo esta pintura; compara este fresco de 1485 con otro que Giotto realizó en los muros de otra iglesia de Florencia en 1320, con mayor rigor histórico y con un sentido más claramente religioso del tema. Nos informa de que el nombre del donante era Francisco (Sassetti) y que, al principio, trató de decorar la capilla mortuoria que poseía en la iglesia de Santa María Novella; que los Dominicos titulares de dicha iglesia no permitieron que

---

<sup>94</sup> Un estudio iconológico semejante, sobre el tema de la *Vanitas* (la vanidad de las cosas humanas) han hecho diversos eruditos, citados y comentados por Bialostocki (Cf. «Arte y Vanitas»; en *Estilo e iconografía*, pp. 185-226).



GHIRLANDAIO, *El Papa Honorio III aprueba la Orden franciscana*



GHIRLANDAIO, Detalle: Lorenzo de Medici y sus amigos

---

*El estudio iconológico revela que la representación de la Aprobación de la Regla Franciscana por el Papa Honorio III es, más bien, un homenaje a Lorenzo de Medici (en Florencia, no en Roma) por parte de su amigo, el financiero y mecenas Francesco Sassetti.*

---

sus muros fueran destinados a glorificar a un Fundador distinto del suyo y que, por ello, Francisco Sassetti se decidió a trasladar su capilla a otra iglesia. En el nuevo emplazamiento Sassetti quiso que se pintara su efigie bajo la protección de su santo patrono al lado de Lorenzo de Medicis con quien había trabajado toda su vida; quiso también que se retratara a los hijos de Lorenzo, junto al acompañante del Papa. Conociendo todo esto adquiere sentido el hecho de que al fondo de la composición aparecieran los edificios más característicos de la vida civil de Florencia (el palacio de la Señoría y la Loggia de los Lanzi). Pero naturalmente el conjunto resulta desconcertante para el espectador que cree estar en Roma ante «la confirmación de la Orden Franciscana por el Papa Honorio». Más bien, comenta Saxl, el episodio histórico —San Francisco ante el Papa— es aquí «una sagrada reliquia que sacraliza la vida de Francisco Sassetti y de su familia, y las vidas de su patrón Lorenzo de Medicis y sus hijos»<sup>95</sup>.

Saxl declara que este ejemplo —que no es más que un resumen de un largo estudio de Aby Warburg— basta para demostrar cómo una recta lectura iconológica del fresco de Guirlandaio arroja una luz decisiva sobre la vida de Francesco Sassetti y Lorenzo de Medicis. El lector se dará cuenta así de que «sería inútil en este caso intentar comprender la pintura sin un íntimo conocimiento de la actitud religiosa del hombre que encargó la pintura sobre su panteón. La historia del arte esclarece otros campos de la historia, y, viceversa, se esclarece mediante ellos».

Sin duda la encuesta iconológica es muy conveniente para la comprensión de la obra artística. Es necesario un mínimo de conocimiento del significado intrínseco que el análisis iconológico aporta a la obra para la percepción estética. Alcanzado ese mínimo, todo lo que los iconólogos nos revelan sobre el trasfondo ideológico del artista y de su producción aporta al lector un enriquecimiento histórico y humanístico considerable. Nadie debería despreciar estos estudios. Desde otro punto de vista, además, sería muy deseable una historia de las ideas de la humanidad a partir de los contenidos iconográficos de las obras de arte<sup>96</sup>.

\* \* \*

<sup>95</sup> F. SAXL, *Lectures*, The Warburg Institute. Univers. of London, 1957, v.I, p. 355.

<sup>96</sup> Según Bialostocki, sería una obra que presentaría la historia del arte como historia de las ideas y de los diversos contenidos ideológicos del mundo de la imaginación humana. «Una obra de esta clase nos es muy necesaria, aunque no es muy probable que la veamos realizada pronto. Sólo cuando esté escrita se harán visibles nuevos elementos que podrían jugar un papel importante en la discusión de cuestiones relacionadas con la periodización y los conceptos de estilo. Una obra así crearía un nuevo sistema de coordenadas en el espacio y el tiempo, el sistema iconográfico, que enriquecería el sistema de coordenadas histórico-estilísticas ya existente». (*Estilo e iconografía*, p. 155).



Desde Aby Warburg la tradición de los estudios iconológicos no ha quedado interrumpida. **Ernst H. Gombrich** (1909-2002), austríaco de nacimiento y de educación, incorporado a la Universidad de Londres desde 1946 y Director del Instituto Warburg desde 1959 a 1976, ha realizado notables investigaciones con este método. Cabe destacar estudios sobre el simbolismo neoplatónico de las pinturas de Botticelli, una interpretación eruditísima del *Parnaso* de Mantegna y otro trabajo sobre los simbolismos de las *Stanze della Segnatura* de Rafael, estudios que, junto con un ensayo sobre los *objetivos y límites* de la iconología se publicaron en un volumen que ha sido traducido al castellano<sup>97</sup>.

Pero la inmensa y polifacética cultura del recientemente desaparecido E.H. Gombrich nos impide encerrarlo en la brigada de los Iconólogos. Conocía a fondo la cultura clásica, poseía una sensibilidad estética excepcional, tenía profundos conocimientos de filosofía, dominaba el psicoanálisis, y son magistrales sus estudios sobre la psicología de la percepción. Se comprende que la adhesión de Gombrich al método iconológico esté llena de reservas y retraída por el temor de que el descubrimiento de una interpretación simbólica de una imagen satisfaga en exceso y paralice el espíritu investigador del historiador, y aleje su atención de los valores estilísticos. «Si la iconología —dice— no quiere vaciarse de sentido, deberá buscar nuevos puntos de contacto con un problema de perpetua actualidad, el del estilo de las artes»<sup>98</sup>.

En nuestro medio hispánico han aparecido también algunos estudios iconológicos que merecen atención, como el dedicado por **Santiago SEBASTIÁN** al arte del Humanismo<sup>99</sup>. En una obra dedicada a este enfoque<sup>100</sup> **J. BIALOSTOCKI** presenta una larga enumeración de estudios iconológicos de diversos autores. El mismo trata de iconografía del siglo XIX desde lo que él denomina «temas de encuadre», temas «que se mantuvieron vivos en la época del Romanticismo, e incluso después. En ocasiones fueron rellenados con ideas que se parecían a las anteriores. Pero en otros casos, allí donde los antiguos temas de encuadre cambiaron de contenido, se adaptaron a sus nuevos significados y necesidades...»<sup>101</sup>.

---

<sup>97</sup> *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza, Madrid, 343 págs.

<sup>98</sup> *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*. Macon 1986, p. 209.

<sup>99</sup> Santiago SEBASTIÁN, *Arte y Humanismo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1978, 317 págs.

<sup>100</sup> *Stil und Ikonographie*. Dresde 1966. Trad. esp.: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona 1973.

<sup>101</sup> *Estilo e iconografía*, p. 164.

Bialostocki estudia el contenido simbólico que adquieren en el Romanticismo diversos temas o motivos que a una mirada apresurada no le parecerán contener significado especial. Estos simbolismos son a veces verdaderos hallazgos de un artista que crea símbolos elocuentes para todo el mundo; otras veces resultan demasiado individualistas y personales, sólo interpretables mediante explicación literaria del mismo artista (como ocurre a veces en ciertos cuadros de Friedrich).

\* \* \*

La iconología está sirviendo, en todo caso, para que los hombres de nuestro siglo nos demos cuenta del peso que tenían el simbolismo y la alegoría de las composiciones artísticas de siglos pasados. Los eruditos comentaristas de Aby Warburg, Panofsky, Gombrich y Katzenellenbogen nos hacen descubrir cuánta era nuestra ignorancia sobre el significado de obras que creíamos haber comprendido suficientemente.

Pero, ¿hasta dónde resulta necesaria la encuesta iconológica como método para el historiador del arte? Téngase presente que los filósofos del arte dudan mucho de que la valoración estética de una obra esté dependiendo de una recta interpretación de su significado. Aunque la iconología nos introduzca en la mente e intenciones del artista, aún queda en interrogación si la rectitud de una interpretación debe ser medida según su conformidad con las intenciones del artista.

Aunque Panofsky declara que los tipos de análisis —el formal, el iconográfico y el iconológico— deben fundirse en un solo proceso orgánico e indivisible<sup>102</sup>, es verdad que se corre el riesgo de olvidarse de hacer una síntesis, que no es fácil, y limitarse a una encuesta que puede resultar interesante y hasta apasionante desde el punto de vista de la historia general, pero no tanto desde el ángulo más específico de la historia del arte<sup>103</sup>. La encuesta iconológica es incapaz de identificar a la obra artística en cuanto tal, utiliza como instrumento un conocimiento racional y discursivo que convierte a la obra de arte en un objeto igualmente interesante para el historiador del arte que para cualquier otro historiador. En las investigaciones que los iconólogos realizan casi no hay necesidad de mirar la obra original; una reproducción elemental, un grosero grabado cumpliría igualmente su oficio.

---

<sup>102</sup> Erwin PANOFSKY, *Estudios sobre Iconología* (1976). p. 26.

<sup>103</sup> Con todo, hay que reconocer la extraordinaria sensibilidad que Gombrich demuestra por los valores formales y el interés que mantiene por no separarlos de los valores simbólicos. Cf. *Imágenes simbólicas*, pp. 173-174.



Otra de las limitaciones de este método es la misma ambigüedad y diversidad de las interpretaciones que suelen darse a las imágenes creadas por el artista. Los eruditos están muy lejos de ponerse de acuerdo en la interpretación; y frecuentemente se apoyan sólo en conjeturas e hipótesis. Siempre acecha el peligro, como señala el mismo Gombrich, de «ver en una pintura lo que nosotros ponemos en ella»<sup>104</sup>. Por otra parte, el debate iconológico llega a veces a extremos que parecen nimios y hasta ridículos. ¿Importa mucho para la evaluación de la obra artística de Miguel Angel y para la historia del arte esclarecer si la cabeza de un animal que adorna el cofrecillo sobre el que apoya su codo Lorenzo (*II Pensieroso*) en la Capilla Medicis es la cabeza de un lince (como pretenden el Dr. Herbert Friedmann y el Profesor Edgard Wind) o es la de un murciélago (como pensaba Erwin Panofsky)?<sup>105</sup>.

## Bibliografía

- ANN HOLLY, Michael, *Panofsky and the foundations of Art History*. Ithaca-Londres, Cornell Univ. Press, 1984.
- , *Iconografía e Iconología. Saggio sulla storia intellettuale*. Milán, Jaca Book, 1992.
- BAZIN, Germain, *Histoire de l'Histoire de l'Art*. Paris, 1986, pp. 216-225, 290-293, 303-308.
- ESTEBAN LORENTE, J.F., *Tratado de Iconografía*. Madrid, 1990.
- FERRERI, S., *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*. Casale Monferrato, 1984.
- GINZBURG, Carlo, «De A. Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método». En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*. Barcelona, Gedisa, 1989.
- GOMBRICH, Ernst H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1983.
- , *Ideales e ídolos*. G. Gili, Barcelona, 1981.
- , *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid, Alianza, 1981.
- GOMBRICH, E.H. y ERIBON, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*. Madrid, 1992.
- HASSENMULLER, C., «Panofsky, Iconology and Semiotic». En *Journal of Aesthetics and Criticism*. 1979, 36, pp. 289-301.
- HECKSCHER, W.S., «Erwin Panofsky. A Curriculum Vitae». *Record of the Art Museum*, Princeton University, 1969, pp. 1-26;
- HECKSCHER, W.S., «The Genesis of Iconology». En *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlands*. Berlin, 1967.

<sup>104</sup> Id., p. 100.

<sup>105</sup> E. PANOFSKY, *Estudios sobre Iconología*, p. 7.

- LAFUENTE FERRARI, E., «Introducción a Panofsky». En *Estudios sobre Iconología*, Alianza, Madrid 1972.
- , *La fundamentación y los problemas de la Historia del arte en España*. Madrid, 1985.
- MESNIL, Jacques, «La Bibliothèque Warburg et ses publications (1921)». En *Gazette des Beaux Arts*, 1926, sept.-oct., pp. 237-241.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre Iconología*. Alianza, Madrid, 1972; *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires, 1970.
- , *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid, 1986.
- , *Idea* (1924). Hay trad. Española: *Idea*. Madrid, 1977.
- RAMÍREZ, Juan A., «Iconografía e Iconología». En V. Bozal (ed.), *Historia de las Ideas Estéticas*, t. II, pp. 227-244.
- REUDENBACH, Bruno, «Panofsky et Suger de Saint-Denis». En VV.AA., *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. Paris, P.U.F., 1994, pp. 137-150.
- SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes*. Alianza, Madrid, 1989.
- TRAPP, J.B., «The Warburg Institute». *Studi Medievali*, II, 1961.
- YVARS, J.E., «Aby Warburg, y E.Panofsky». En V. Bozal (ed.), *Historia de las Ideas Estéticas*. T. II, pp. 245-251.
- WARNKE, Martin, «Aby Warburg (1866-1929)». En VV.AA. *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. Paris, P.U.F., 1994, 123-136.

#### 4.6. El enfoque personalista

La historia del arte, como hemos visto al principio, comenzó siendo una historia de artistas, y así se mantuvo hasta fines del siglo XVIII. No obstante el empeño de algunos historiadores posteriores por explicar la evolución de los estilos sobre conceptos simplificadores, en el fondo nunca se abandonó la idea del papel esencial que han jugado las grandes personalidades y los grandes genios. El éxito de la fórmula wölffliniana «una historia del arte sin nombres» estaba precisamente en su carácter paradójico.

La importancia de la personalidad artística ha sido reconocida siempre, y es tanta que para algunos habría que tomarla como concepto fundamental en la historia de la creatividad humana. Y aunque puede pensarse que, sobre todo en nuestra época tan mercantilizada, la labor de los expertos, dedicados a la identificación de autores, está mas relacionada con problemas de propiedad intelectual y de comercio artístico que con la historia como investigación científica, no hay duda de que una buena técnica atribucionista constituye una ayuda capital para el historiador, dado que gran parte del acervo artístico del pasado está formado por obras no firmadas ni suficientemente documentadas. Comparando al experto con el historiador del arte, Panofsky ve entre ellos una diferencia parecida a la que en medicina podría darse entre la diagnosis y la investigación.

De hecho, una de las primeras historias de la pintura italiana —la de Crowe y Calvalcaselle<sup>106</sup>— ha sido considerada como el primer monumento de expertos, por el escrupuloso cuidado que tuvieron en fijar fechas y autores, y reconstruir la obra de cada artista sobre bases estilísticas, lo cual evidentemente no les impidió cometer grandes errores, sobre todo referentes a los grandes artistas<sup>107</sup>.

El nombre más célebre de este arte de identificar a autores de obras anónimas es sin duda el de **Giovanni MORELLI** (1816-1891)<sup>108</sup> que firmó sus escritos con el seudónimo de Iván Lermolieff. Su primer libro apareció cuando tenía 60 años, y era el fruto de muchos años de visitas a Museos y Galerías. Morelli estaba convencido de que para llegar a ser historiador del arte había que empezar por ser un buen *experto*, con capacidad científica para identificar las obras de arte.

Desde Vasari las atribuciones de los expertos se basaban, según comprendió Morelli, en una «impresión global», y apenas se hacían confrontando las obras de diversos maestros de una misma escuela. Había que desconfiar de ese «espíritu» de Leonardo que se pretendía ver en lienzos del maestro de Vinci, o del «aroma rafaelesco» que se desprendía de las pinturas del maestro de Urbino.

Su amigo J.P. Richter explica cómo inició su método<sup>109</sup>. En una visita a la Galería de los Uffizi observando las obras de Boticelli, vino a constatar que en las numerosas figuras del mismo cuadro tanto la oreja como la mano presentaban una forma análoga. Continuando en esta misma línea de observación, en los discípulos de Boticelli, constató que en Filipino Lippi el modo de dibujar algunos miembros, especialmente la mano y la oreja, era diverso y al mismo tiempo, peculiar e independiente. Tales observaciones, extendidas a las obras reconocidamente auténticas de otros maestros florentinos conducían al mismo resultado. Cuando el método fallaba se trataba de obras de dudosa atribución. Los resultados

---

<sup>106</sup> La historia de la pintura italiana desde el s. II al siglo XVI empezó a publicarse en inglés en 1864, posteriormente apareció en italiano: *Storia della pittura in Italia*, Firenze 1875-1909; 11 vols.

<sup>107</sup> K. CLARK, «Le développement de l'histoire de l'art». En *L'Information d'Histoire de l'art*, sept: oct. 1959, p. 97.

<sup>108</sup> Morelli nació en Verona, y estudió medicina y ciencias naturales en Suiza y Alemania, donde se empapó en la atmósfera de Goethe, Burckhardt y Rumhor; en Munich fue discípulo de Döllinger. El estudio de las ciencias naturales debió desarrollar en él el espíritu de observación. Visitó los museos europeos, y se dedicó finalmente a sus dos pasiones favoritas: la política y el arte. Sus obras más importantes, escritas en alemán, traducidas luego a varias lenguas, están consagradas a la pintura de los maestros italianos en los museos de Munich, Dresde y Berlín (Leipzig 1880) y en las galerías Borguese y Doria-Pamphili (Leipzig 3 vols. 1890).

<sup>109</sup> En *Beilage zur Allgemeine Zeitung*, 6 Abril 1891.

obtenidos en Florencia le movieron a verificar este tipo de observaciones en otros centros artísticos: Perugia, Siena, Bolonia, Ferrara, Venecia, Verona, Milán, etc. Cuando no valía la forma de la oreja o de la mano, observaba otros detalles como la cabellera, la anatomía de la rodilla o de la tibia, la forma del ojo... Y de sus observaciones dedujo que con este método podía llegarse a distinguir a un maestro no sólo de sus afines, sino también a las copias, aun las más antiguas y bien hechas, de las obras originales. Y la razón de esta posibilidad objetiva de identificación estaba en que en la representación de estos detalles anatómicos el artista se dejaba llevar inconscientemente del hábito.

El método de Morelli está relacionado con la teoría de la visibilidad y no se le puede negar un cierto carácter científico. Es psicológicamente cierto que, tratándose de partes anatómicas que son secundarias desde el punto de vista de la expresión artística, como la oreja o la mano, y por otra bastante complicadas en su forma, el artista cede a la rutina y tiene la tendencia a limitarse a fórmulas que utilizará instintiva e inconscientemente. Y en ese sentido, puede servir para revelar la identidad. «Por su carácter al mismo tiempo formalista, semiólogo y analítico, *avant la lettre*, es un método que merece retener hoy cierta atención»<sup>110</sup>.

No se puede negar que el método le sirvió a Morelli para dar juicios críticos acertados y para corregir atribuciones de cuadros de las Galerías por él visitadas. Algunas deducciones suyas fueron tan acertadas que ahora nos preguntamos cómo se pudo dudar antes: por ejemplo sobre la *Magdalena* del Correggio (Dresde); él demostró que era una copia del s. XVII. En cambio, otro que era tenido como copia por Sassoferrato lo devolvió a su autor: Giorgione. Con su método descubrió a Ambrosio de Predis.

No se preocupó de examinar si todos esos detalles que él observaba tan minuciosamente tenían tal coherencia que constituían un estilo. Esta cuestión no le preocupó. Y en este sentido se puede decir que su interés por los detalles formales le llevó en dirección totalmente opuesta a la de Wölfflin: hacia una historia del arte concebida como pura y simple historia de nombres. Sin embargo esta distancia que parece separarlos diametralmente se acorta en cuanto se viene a los análisis concretos de las obras, a ese esfuerzo con el que dos hombres de gran sensibilidad abordan los productos del arte en su realidad concreta y material<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Hubert DAMISCH, «La Partie et le Tout». En *Revue d'Esthétique*. XXIII, 1970, 169 ss. Véase también Irma u. Gisela RICHTER, *Italianische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von G. Morelli und Jean Paul Richter 1876-91*. Baden-Baden 1970. (Contiene toda la bibliografía de Morelli).

<sup>111</sup> Hubert DAMISCH, *o.c.*, p. 187.



Fra Filippo Lippi



Filippino



Antonio Pollajuolo



Bernardino del Conti



Giovanni Bellini



Cosimo Tura



Bramantino



Botticelli



Fra Filippo



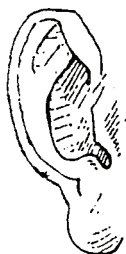
Filippino



Signorelli



Bramantino



Mantegna



Giambellino



Bonifazio



Botticelli

*Diseños con los que Giovanni Morelli, refiriéndose a pinturas de la Galería Borghese, ilustró su libro *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, 1890.*

El momentáneo prestigio del método de Morelli se debió en gran parte al interés preponderante que, en esos años, empezaron a tener las ciencias sobre las disciplinas humanísticas. Con todo, entre sus seguidores, que fueron muchos, destacó precisamente un humanista, **Bernard BERENSON** (1865-1959), quien, en cierto modo, intentó completar y sistematizar el método liberándolo de su excesivo empirismo<sup>112</sup>.

En un artículo —*Rudiments of Connoisserschip*—, publicado dentro de su obra *The Study and Criticism of Italian Art* (1902), clasifica los tests morellianos en tres grupos según la manera de utilizarlos para la identificación del autor: 1. Oreja, mano, plegados y paisaje. 2. Cabellos, ojos, nariz y boca. 3. Cráneo, mentón, estructura y movimiento del rostro, arquitectura, color, claroscuro. Un método largo y complicado que, anota Friedländer, no está exento de error y es más válido para el arte italiano que para otras escuelas.

Freud encontró el método de Morelli muy interesante y relacionado con el Psicoanálisis, en cuanto que la reiteración de unos rasgos fijados de manera casi inconsciente podía tener un valor y un significado para el artista<sup>113</sup>.

El método de Morelli es evidentemente incompleto para una verdadera historia del arte. Según Wind<sup>114</sup> este método revela una época en que la atención se iba a lo fragmentario, a lo aislado, a lo caprichoso. Morelli no se preocupó de que el lenguaje de un pintor es algo más que un cúmulo de palabras. En Morelli no hay ninguna atención por lo que podríamos llamar la sintaxis y la semántica de la obra de arte, es decir, por lo que es el estilo<sup>115</sup>. Es un método que, en sí mismo considerado, tiene más que ver con cuestiones de propiedad intelectual que de historia del arte.

---

<sup>112</sup> Lituano, emigrado a USA, Berenson estudió en Harvard y regresó a Europa para dedicarse a la historia de la pintura italiana. Su obra es abundante: *Venetian Painters of the Renaissance* (1894), *Lorenzo Lotto* (1895) al que aplica el método morelliano, *Florentine Painters of the Renaissance* (1896) donde sistematiza su teoría, *Central Italian Painters of the Renaissance* (1897), *The North Italian Painters* (1907), y otros muchos ensayos publicados en revistas, como *El amigo de Sandro* y *Sassetta*. Para conocer su teoría y la práctica de su método léanse los ensayos publicados en *Metodo e attribuzione* (Firenze 1947). Añadamos que, para Berenson, la perfección de la pintura está en los «valores táctiles», y que su criterio valorativo es humanista, y «naturalista», es decir, todo el arte que no se sitúa en la línea que va de la Grecia clásica al Renacimiento es un arte marginal, indigno del nombre de arte.

<sup>113</sup> Jack J. SPECTOR, «The method of Morelli and its Relation to Freudian Psychoanalysis». En *Diogéne* n. 66 (1969) 63-83 y Hubert DAMISCH, «Le Gardien de l'interprétation». En *Tel Quel* v. 44 (1971) 70-84, y v 45 (1972) 82-96.

<sup>114</sup> *Art and Anarchy*, London, 1963.

<sup>115</sup> Roland WOLLHEIM, *On Art and The Mind. Essays and lectures* London 1973 (*Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisserschip*, pp. 177-201).

Según algunos críticos el método de Morelli no estaba más exento de error que el de los historiadores que se dejan guiar por la intuición y el instinto. Para Friedländer, Morelli mismo debe lo mejor de sus juicios a la intuición, y si se observa de cerca, su famoso método sirve menos para realizar un diagnóstico que para justificar un diagnóstico ya establecido. Y por eso su método, más que un método completo de identificación debe considerarse como un método de control, un test auxiliar<sup>116</sup>.

Lo mismo opina André Chastel: «El fracaso de este método pseudo-científico que pensaba descubrir la marca infalible del gran artista en detalles anodinos, involuntarios, como la forma de los dedos, de las orejas o de la nariz, está consumado. La inteligencia y la sinceridad de B. Berenson le han conducido exactamente al punto en que se destruye a sí mismo: el método «otorinológico» no hace más que explicar las evidencias del sentimiento: todo análisis meticuloso las supone y experimenta»<sup>117</sup>.

\* \* \*

La difusión y popularidad alcanzadas por el método morelliano propiciaron el desarrollo de un método de historiar el arte que daba prioridad a la personalidad del artista.

Este enfoque personalista y biocéntrico, que, como vimos, se inició en las *Vidas* de Vasari, que luego fue continuado por otros, y apoyado por las concepciones románticas sobre el genio artístico, se vio recientemente favorecido por las teorías de **Benedetto Croce** sobre la singularidad del lenguaje poético. Enemigo de toda teoría generalizadora, Croce hacía de la intuición-expresión la esencia del acto creador, despreciando toda clasificación de las artes y toda dependencia de la técnica y del oficio. Para él había una diferencia esencial entre las obras de creación originales y únicas (la poesía) y las del lenguaje convencional y del gusto común (la literatura). Con esta teoría de Croce coincidieron algunos sabios alemanes como el lingüista Karl Vossler y el historiador Julius von Schlosser.

Precisamente de esta concepción de la obra artística como producto genial de una mente extraordinariamente intuitiva tenía que derivarse una falta de interés por establecer esquemas de evolución generalizadores que explicaban el proceso de los estilos históricos. La tarea principal debería reducirse a hacer visible la relación de la intuición artística con la personalidad del autor y con la obra misma. Explicar la conexión

---

<sup>116</sup> M.J. FRIEDLANDER, *De l'art et du connaisseur*, 1969, pp. 191-195.

<sup>117</sup> «Problèmes actuels de l'histoire de l'art». En *Diogéne*, Oct. 1953, p. 101.

entre la mente del artista y la forma creada era al mismo tiempo hacer crítica e historia del arte.

Ha habido muchos historiadores que se han movido dentro de esta esfera en que las obras de arte iluminan la persona y la vida del artista, y viceversa, el conocimiento del artista y de su vida sirve para comprender la obra. Historiadores y críticos italianos como Roberto Longhi, Lionello Venturi, etc. han realizado admirables análisis formales de obras artísticas partiendo de una objetiva reconstrucción de los procesos singulares de los artistas y estableciendo o aclarando conexiones entre el temperamento del artista y la complejidad formal de su obra en cada momento.

**Ernst H. Gombrich**, a quien hemos clasificado anteriormente entre los estudiosos de la iconología, podría ser situado también entre los que defienden el primado de la personalidad artística. Según él, los historiadores deberían «centrar la atención firmemente en el ser humano individual». «Deberíamos —dice— volver otra vez al artista que trabaja para saber lo que ocurre de hecho cuando alguien realiza una imagen»<sup>118</sup>. En un magnífico estudio sobre la pintura renacentista italiana, Gombrich nos hace ver cómo, al margen de los rasgos que inconscientemente deja el artista en su obra, muy conscientemente busca y elige un tipo de belleza femenina por el cual podemos identificar fácilmente las Vírgenes de Botticelli, de Filippo Lippi, de Rafael o de Leonardo, etc. Sin embargo, si algo distingue a Gombrich es su resistencia a todo dogmatismo en metodología histórica, su negativa a atarse a un método fijo. Concretamente, no ha recatado su desconfianza de poder conocer a un artista a través de su arte. ¿Qué derecho tenemos nosotros a averiguar los sentimientos más íntimos de un artista? y ¿cómo sabremos si un sentimiento que nos parece «falso» no expresa una experiencia realmente vivida por una persona sentimental?»<sup>119</sup>.

Un cierto sabio escepticismo lleva a Gombrich a preferir una especie de método zigzagueante, con el que parece mantener, como historiador, un equilibrio entre el enfoque personalista, el análisis formal de las obras, y la visión psico-histórica y culturalista. Si algún enfoque pudiera señalarse como prioritario en un excelente manual de *Historia del Arte* con el que este eximio investigador quiso regalar al lector aficionado<sup>120</sup>, sería más bien el de la «voluntad artística». El criterio de la «Kunstwollen», que debió pesar extraordinariamente sobre la juventud de este historiador austríaco desde el magisterio de Alois Riegl, predomina

---

<sup>118</sup> E.H. GOMBRICH, *Meditations sur un cheval de bois...*, p. 211.

<sup>119</sup> Id., p. 53.

<sup>120</sup> *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 28 ed. 1980.





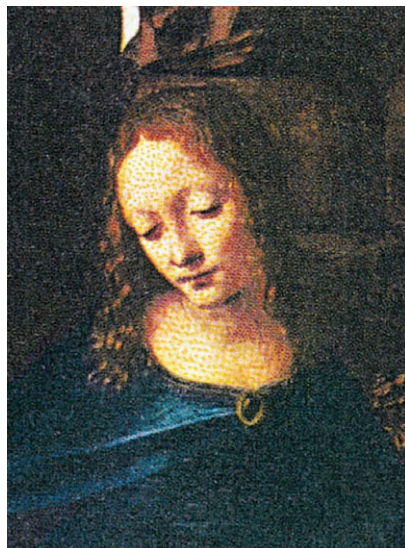
FILIPPO LIPPI, *La Virgen*



BOTICELLI, *La Virgen*



RAFAEL, *La Virgen del Gran Ducca*



LEONARDO, *La Virgen de las Rocas*

---

*La Madonna, vista por cuatro artistas **coetáneos**, se presta a cuatro versiones distintas según sea el modelo ideal de belleza femenina que tiene cada artista.*

---

en esta bella síntesis de la evolución de los estilos. Al lector se le enseña a ver obras tan diferentes como las que ofrecen 15 milenios de la historia humana en Occidente, mostrando lo que, en realidad, el artista de cada época quería expresar<sup>121</sup>.

\* \* \*

Lo característico del enfoque personalista sería el contemplar la obra de arte como una ilustración lógica de la psicología del artista, dado que toda obra de arte es un medio de expresión del hombre. Podría decirse que el destino del arte es dar al hombre la capacidad de expresar su yo más íntimo, y aun de traicionarse a sí mismo revelando aquello que deliberadamente hubiera preferido mantener secreto. El artista se delata a sí mismo en cada opción que toma: desde la elección del material y la manera de elaborarlo y de tratarlo, cada trazo, cada línea, cada pincelada de color, cada tonalidad elegida, es un signo de su temperamento y toda la obra queda al fin como un conjunto de signos, una compleja grafología en que se manifiesta el temperamento y el temple psicológico del artista en ese momento de su vida.

Los análisis que **René Huyghe** hace en los capítulos dedicados a la psicología del arte, en su obra *Les puissances de l'image* demuestran que el lenguaje de cada creador de imágenes es una especie de vocabulario personal y que con él no hace sino crear o, mejor dicho, revelar un universo, el universo privado en que el artista vive. «Toda imagen es un signo, y se puede encontrar en ella, como en su rostro, además del parecido y de la belleza, la inscripción de un alma»<sup>122</sup>.

Pero, ¿puede hacerse historia del arte con semejante enfoque? Este método, que alguno ha llamado biocéntrico, ¿no nos mantiene enclaustrados en la individualidad del artista? A no ser que uno se aferre dogmáticamente a la teoría croceana del artista, aislado en su personalidad genial, no hay por qué pensar que este enfoque invalide todo esfuerzo por hacer historia. La biografía creadora de cada artista es, de por sí, una pequeña historia. Dando vida a la cronología de los artistas y estableciendo relaciones entre las diferentes obras desde el interior de su personalidad, siguiéndolas paso a paso, analizándolas y situándolas en su contexto histórico, se obtendrían bases seguras para una historia del arte.

---

<sup>121</sup> Sobre Gombrich, véase G. GINZBURG, «Da Warburg a Gombrich. Note su un problema de metodo». En *Studi Medievali* 1966, II, 1915-1965. F. IVARS, *La recepció de Gombrich i la seva problemática*. Prólogo a *A lo recerca de lo historia cultural*, Valencia 1974.

<sup>122</sup> René HUYGHE, *Los poderes de la imagen*, Barcelona, 1968, p. 119.

Sin embargo, parece que una verdadera Historia del arte y de los estilos debería contener algo más. No sólo biografía, sino tradición. Del estudio de esas aventuras personales que constituye cada biografía debería poder deducirse ciertos concatenamientos que hicieran comprensible la inmensa variedad que presenta la historia de las formas.

Un intento de profundización en esa línea ha llevado a algunos historiadores y pensadores a encontrar lógica la agrupación de artistas por equipos y escuelas, y a un nuevo método de hacer historia: el método de «las generaciones».

### *Bibliografía*

- BAZIN, Germain, *Histoire de l'Histoire de l'Art*. Paris, 1986, pp. 234-236, 237-244.
- BERENSON, Bernard, *Metodo e attribuzione*. Florencia, 1947.
- , *Estética e historia de las artes visuales*. F.C.E., México, 1956.
- CHASTEL, André, «Problèmes actuels de l'histoire de l'art». En *Diogenè*, oct. 1953.
- DAMISCH, Hubert, «La Partie et le Tout». En *Revue d'Esthétique*. XXIII, 1970.
- FRIEDLÄNDER, M., *El arte y sus secretos*. Juventus, Barcelona, 1969.
- GOMBRICH, Ernst H., «Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana». En *Nuevas visiones de viejos maestros*. Alianza Forma, Madrid, 1987, pp. 91-144.
- HUYGHE, René, *Los poderes de la imagen*. Labor, Barcelona, 1968.
- LONGUI, Roberto, *Breve pero auténtica historia de la pintura*. Visor, Madrid, 1994.
- MARÍAS, Fernando, «Del coleccionismo al atribucionismo». En *Teoría del Arte*. Madrid, Historia del Arte, 1996, II, pp. 37-52.
- SPECTOR, Jack J., «The method of Morelli and its relation to freudian Psychoanalysis». En *Diogenè*, n.66, 1969, pp.63-83.
- WOLLHEIM, Roland, «Giovanni Morelli and the Origins of scientific Connaissance». En *On Art and The Mind. Essays and lectures*. Londres, 1973, pp. 177-201.
- WIND, Edgar, «Crítica de *ser un entendido en arte*». En *Arte y Anarquía*. Taurus, Madrid, 1967, pp. 46-63.

### **4.7. El psicoanálisis del arte**

Aunque sólo sea porque constituye una variedad específica de la interpretación personalista y psicológica y por su relación estrecha con el método iconológico, habría que decir aquí una palabra sobre el Psicoanálisis.

Según Freud, el arte es uno de los medios que tiene el hombre para derivar sobre símbolos —que se han hecho inofensivos y socialmente aceptables merced a una estilización idealizada o «sublimación»— las

obsesiones de origen sexual. El artista queda así protegido por su arte contra las asechanzas de la enfermedad mental, y por ello puede, en cierto modo, situársele a medio camino entre el individuo normal y el neurótico. «El arte es un camino de la fantasía de regreso a la realidad» —dice Freud en *sus Lecciones preliminares sobre Psicoanálisis*—. El artista tiene una disposición introvertida y no está lejos de ser un neurótico. Está urgido por apetitos demasiado clamorosos... Así como cualquier otro, con un anhelo insatisfecho se aparta de la realidad, y transfiere todos sus intereses y toda su libido a la creación de sus deseos en la vida de la fantasía... Un artista sabe cómo elaborar sus sueños diurnos de modo que pierdan esa nota personal que hiere los oídos ajenos y se hagan deleitables a los demás, sabe cómo modificarlos y disfrazarlos para que no sea fácilmente perceptible su origen en fuentes prohibidas... Cuando logra hacer esto, abre a los demás el camino de la conformidad y el consuelo de sus propias fuentes inconscientes de placer, y por ello obtiene su gratitud y su admiración»<sup>123</sup>.

La belleza formal con la que se revisten los símbolos creados por la capacidad «sublimadora» del artista no es más que un «placer primario» bajo el cual se agazapa otra satisfacción mucho más intensa y que constituye el fin propio del arte: la liberación de nuestras más hondas tensiones anímicas de origen sexual.

Independientemente de las limitaciones que el Psicoanálisis tiene como método de introspección psicológica, el mismo Freud se dio cuenta de que los problemas esenciales de la Estética no se resuelven con su sistema. El Psicoanálisis poco puede decir sobre la naturaleza de la belleza, sobre el «valor artístico» o sobre la relación entre el arte y las técnicas. La cualidad artística de una obra poco tiene que ver con el hecho de que sirva para la solución de problemas personales. Los elementos que en la obra de arte se concretan en cuanto obra expresiva no son los únicos. Los valores propiamente artísticos no nacen necesariamente de una determinada constitución psicológica; ésta puede hallarse en la base de productos muy diversos<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Los ensayos de Freud sobre algunos artistas plásticos —*Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* y *El Moisés de Miguel Ángel*— han sido publicados en castellano en un tomo de Alianza Editorial: *Psicoanálisis del Arte* (Madrid 1970).

<sup>124</sup> A. HAUSER, *Introducción a la historia del arte*, Madrid 1961, p. 107: «Los datos y circunstancias psicológicas son meras ocasiones; posibilitan el nacimiento de la obra, pero no contienen el material del que aquélla se hace. Las tendencias libidinosas y agresivas, los deseos y fijaciones incestuosas, las regresiones e identificaciones, pueden constituir una parte que incita al artista a la creación pero no le suministran, en absoluto, los medios con cuya ayuda crea la obra».

Con todo hay que reconocer que el Psicoanálisis puede servir para explicar, en muchos casos, el proceso de la creación artística y los móviles que llevaron a un artista a crear las imágenes simbólicas que representan sus obras<sup>125</sup>.

Si el método tiene enormes y claras limitaciones para dar razón de muchos aspectos de la creación artística<sup>126</sup>, todavía ellas son más evidentes cuando se trata de aplicar ese método a la historia del arte<sup>127</sup>.

¿Cómo se puede dar una significación histórica a hechos y conclusiones que sólo se explican por motivaciones psíquicas individuales? El análisis que Freud hace de Leonardo y de los motivos que le impulsaron inconscientemente a dar determinados trazos formales a un cuadro de la *Sagrada Familia*, puede ser que sirvan para reconstruir algún aspecto de la vida infantil y viejos traumas del artista; pero no nos sirven para el análisis histórico de sus obras artísticas y para hacernos ver la significación de éstas en el desarrollo estilístico del Renacimiento.

El Psicoanálisis podrá arrojar cierta luz lateral sobre algunas obras de arte, individualmente consideradas, en cuanto puede iluminar el medio familiar en el que nació y se desarrolló la infancia de un artista, pero deja la producción artística aislada de un medio social e histórico. Los estudios psicoanalíticos de personajes históricos no son «estudios históricos»<sup>128</sup>.

## Bibliografía

BAZIN, Germain, *Histoire de l'Histoire de l'Art*. Paris, 1986, pp. 322-333.

DALÍ, S., *La conquête de l'irrationnel*. Paris, 1935.

—, *El mito trágico del Angelus de Millet*. Barcelona, 1989.

FREUD, S., *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza, 1970.

GOMBRICH, Ernst H., «Psychanalyse et histoire de l'art». En *Méditations sur un cheval de bois, et autres essais sur la théorie de l'art*. Macon, 1986, pp. 65-90.

---

<sup>125</sup> Decimos «en muchos casos», no en todos, pues la obra de arte así como puede presentar símbolos, puede presentar igualmente simples formas representativas sin sentido simbólico. Y desde luego, no tiene por qué responder siempre a instintos agresivos o sexuales reprimidos.

<sup>126</sup> Ver, por ejemplo: Meyer SCHAPIRO, «Leonardo and Freud». En *Journal of History of Ideas*, XVII, 1956, pp. 147-178. Richard WOLLHEIM, «Freud and the Understanding of Art». En *On the Art and the Mind. Essays and Lectures*. London 1973, pp. 202-219. J. Claude BONNE, «Le travail d'un fantasme». En *Critique*, 1973, 725-753.

<sup>127</sup> E.H. GOMBRICH, *Méditations sur un cheval de bois*. Macon 1986, pp. 65-89.

<sup>128</sup> G. DEVEREUX, «La Psychanalyse et l'histoire». En *Annales*, n. 1, Enero 1965, 18-44.



- , *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*. Barral, Barcelona, 1971.
- , «L'Esthétique de Freud». En *Preuves*, abril 1969, pp.21-35.
- KRIS, Ernst, *Psicoanálisis y Arte* (1952). Buenos Aires, 1955.
- RAMÍREZ, J.A., «Dalí. Lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza». En *La Balsa de la Medusa*, n. 12. 1989, pp. 108-111.
- SPECTOR, J.S., *Freud und die Aestetik. Psychoanalyse. Literatur und Kunst*. (1972). Munich, 1973.

#### 4.8. El método de las generaciones

Una teoría que, en la evolución de las formas artísticas, subraya el papel determinante de las personalidades creadoras, pero al mismo tiempo pretende concebirlas no como entes aislados en su genialidad, sino vinculados y emparentados en grupos «biológicamente» consolidados, es la llamada teoría de las «generaciones».

Según parece, este método fue en cierto modo iniciado ya en el siglo XIX por Auguste Comte y Stuart Mill, autores que centraron su atención en «hallar las leyes según las cuales una situación de la sociedad produce la situación que la reemplaza» y en mostrar cómo puede hablarse de «grupos de hombres» que en cada una de estas situaciones responden de una misma manera a ese momento<sup>129</sup>.

La consolidación de las fechas de nacimiento de los grandes artistas está también notada por H. Taine a propósito de la generación que nace en los 30 primeros años del siglo XVII. Pero Taine ve su explicación en el medio y el momento histórico: «cuando son superados los supremos peligros, cuando la victoria final (de los holandeses contra España) está asegurada, etc., etc.»<sup>130</sup>.

En el tercer decenio de este siglo vuelve a atraer la atención de los intelectuales el tema de las generaciones. En 1920 un discípulo de Cournot, Francois Mentré, publica *Les générations sociales*. Y, pocos años después, dentro de esa tradición francesa y en el sector de la Literatura, Albert Thibaudet es el primero en ordenar por generaciones los materiales de su *Historia de la Literatura Francesa* desde 1780 hasta 1937, seguido de cerca por la obra de Henri Peyre, *Les générations littéraires* (1948).

<sup>129</sup> José FERNÁNDEZ ARENAS, *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Barcelona 1984, pp. 62-64. En el libro de Julián Marías que citamos en la Bibliografía adjunta se recoge una larga lista de autores del siglo XIX y del XX que se han interesado por el tema de las *Generaciones* (históricas, literarias o artísticas).

<sup>130</sup> *Filosofía del Arte*, Aguilar, p. 401.

En España fue **Ortega y Gasset** quien primero filosofó sobre esta cuestión. En *El tema de nuestro tiempo* (1923) distingue entre épocas de filosofía pacífica y épocas de filosofía beligerante, y señala como elemento diferenciador entre ambas a la «sensibilidad vital», a la que califica como «fenómeno primario de la historia». En este punto Ortega subraya la importancia decisiva de ciertas personalidades: «El carácter activo, creador de la personalidad es, en efecto, demasiado evidente para que pueda aceptarse la imagen colectivista de la historia».

Pero tampoco cabe separar los héroes de las masas. «Las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en la historia se presentan bajo la forma de generación... Una generación es una variedad humana, en el sentido que dan a este término los naturalistas. Los miembros de ella vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan una fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior... El reaccionario y el revolucionario del s. XIX son mucho más afines entre sí que cualquiera de ellos con cualquiera de nosotros»<sup>131</sup>. «Cada generación —añade Ortega— representa una cierta altitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada»... «Podemos imaginar a cada generación bajo la especie de un proyectil biológico, lanzado al espacio en un instante preciso, con una violencia y una dirección determinada. De una y otra participan tanto sus elementos más valiosos como los más vulgares...».

Las dos dimensiones esenciales de cada generación son el recibir y el dar o crear. Hay generaciones en las que se da un cierto equilibrio entre lo recibido y lo propio; Ortega las llama «cumulativas». Y hay otras con heterogeneidad entre ambos elementos, que son las épocas eliminatorias o polémicas.

Diez años después, en el ensayo «*En torno a Galileo*» (1933) tras la aparición del libro de Pinder sobre las generaciones, Ortega perfila y define más su teoría generacional. La vida, según Ortega, hay que concebirla como un drama que cada hombre vive con sus coetáneos, que no es lo mismo que contemporáneos. Es un conjunto de coetáneos con una comunidad de fecha y una comunidad espacial, el que constituye una generación, que se caracteriza por un modo integral de existencia, por un conjunto de atracciones y repulsiones, de actitudes coincidentes o polémicas sobre la manera de concebir la vida. El mismo concepto de edades, según Ortega, debe formarse primariamente «sobre las etapas del drama vital, que no son cifras sino modos de vivir». El hombre es, esencialmente,

---

<sup>131</sup> J. ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, t. III, Madrid, 5.ª ed. 1962, pp. 147-148.

vida. «Y la edad es ante todo una etapa de esa trayectoria vital y no un estado de su cuerpo ni de su alma».

La realidad histórica está constituida por la vida de los hombres que cuentan entre 30 y 60 años; es decir, dos generaciones, una entre 30 y 45, que es una generación de creación y polémica, y otra entre 45 y 60, que es de estabilización, de predominio y de mando.

Pero aun definiendo cada generación como un tiempo de 15 años, dado que, estrictamente hablando, en cada año, en cada mes y aun en cada momento, nace una nueva generación, la teoría de las generaciones no nos valdría si no decidiéramos con qué grupo de hombres cada uno forma su generación, si con los que le han precedido o con los que le siguen. La respuesta a esa decisiva cuestión, Ortega la encuentra examinando *a posteriori* y decidiendo sobre el conocimiento que tenemos de la historia pasada, cuándo surge una nueva manera de sensibilidad vital, cuándo madura una concepción de la vida y cuándo desaparece para dejar paso a otra. Es decir, es la historia quien, constituyendo la realidad del pasado, hasta nuestro presente, estatuye la serie efectiva de las generaciones»<sup>132</sup>. Así es cómo descubrimos que Descartes, que cumplió 30 años en 1626 en el momento en que preparaba su Discurso del Método, es el epónimo de una generación decisiva; que las generaciones entre 1550 y 1650 tienen su punto céntrico temporal y sustancialmente en la obra de Galileo, y que en 1917 comienza una generación que finiquita en 1932.

\* \* \*

Ortega apenas apuntó nada referente a la *Historia del arte* vista con este enfoque generacional. Fue el alemán **Wilhelm PINDER** quien en 1926, poco después de que el filósofo español publicara el *Tema de nuestro tiempo*, estudió el problema de las generaciones en la historia del arte<sup>133</sup>.

Su teoría es, en cierta medida, un intento de dar concreción a la interpretación psichistórica y a la *Kunstwollen* que, según Alois Riegl, se encarnaría en un grupo de hombres decisivos. Según Pinder, para

---

<sup>132</sup> «Lo único que podemos aprovechar, desde luego, para la concepción de nuestro tiempo, es el principio general de que cada 15 años cambia el cariz de la vida... Con esa presunción de que la tonalidad histórica varía cada 15 años, podemos ensayar el orientarnos en nuestro tiempo y llegar a diagnósticos aproximados, a reserva siempre de lo que en última instancia determine la construcción científica que sólo la historia puede lograr». J. ORTEGA Y GASSET, *En torno a Galileo*. Obras Completas, t. V, Madrid, 6.ª ed., 1964, p. 53.

<sup>133</sup> Wilhelm PINDER, *Das Problem der Generation in der kunstgeschichte Europas*. Köln, 5.ª ed. 1949, 152 p.(Hay traducción española)



una esencial determinación estilística son factor decisivo las fechas de nacimiento de los artistas. Son las generaciones las que acompañan la evolución de los estilos en cuanto que plantean unificadamente sus problemas artísticos. Entre tres generaciones sucesivas, la tercera es claramente contraria a la segunda, volviendo a planteamientos que en cierta medida coinciden con la primera.

Pinder examina el pasado y observa el agrupamiento con que se presentan los nacimientos de algunos hombres creativos, como si fueran «disparos de la naturaleza» («*Trauben oder Würfer der Natur*»), repitiendo aquí no sólo el concepto sino incluso la metáfora de Ortega que hablaba de «proyectiles biológicos». El libro de Pinder tiene la ventaja de que intenta probar su tesis con argumentos tan fehacientes como son las fechas de nacimiento de grandes artistas, en diversas épocas, fechas cuya densidad temporal procura mostrar, basando así el concepto de generación no en la contemporaneidad sino en la coetaneidad (*Gleichaltrigkeit*).

Resultan verdaderamente interesantes e instructivos los esfuerzos de W. Pinder para mostrar la coetaneidad de algunos artistas cuyas obras manifiestan una cosmovisión común. Por ejemplo, un grupo de pintores holandeses nacidos entre 1630 y 1635 (Pieter de Hoch, G. Metsu, Vermeer de Delft, Nicolás Maes...) pueden ser definidos como los pintores de la «visión apacible»; la generación nacida en torno a 1800 (Corot, Delacroix, Blechen, Rottmann,...) son los restauradores de la «forma pictórica», etc.

En la España contemporánea ha sido **Julián Marías**, un discípulo de Ortega, quien ha defendido la validez de este enfoque generacional, y le ha atribuido, sin exclusivismos, un valor positivo para la historia del arte.

\* \* \*

Los límites y defectos de esta interpretación generacionista saltan a la vista. Una mirada simple a la historia del pensamiento y de la creatividad hace bastante demostrable el hecho de que existen las que Ortega llama «generaciones decisivas», al menos en un sentido amplio. Lo que ya no es tan aceptable es fijar un límite de 15 años para cada generación e intentar someter el ritmo histórico de los surgentes cambios de «sensibilidad vital» a esa ley de generaciones tan estricta.

Probablemente Pinder tiene razón cuando afirma que una historia del arte no debiera regirse, como hasta ahora se hace, por períodos que se hace coincidir con los siglos. Pero igualmente no parece lógico establecer —aunque sea empleando mucho ingenio— un determinado ritmo de ge-

neraciones para luego esforzarse por hallar los rasgos comunes a ellas; sino que más bien debería empezarse por observar objetivamente y comprobar esa comunidad de rasgos para luego intentar, hasta donde sea aceptable, un ordenamiento histórico por generaciones. Entonces se vería que sin violentar los datos, este método no permitiría hablar de verdaderos ritmos históricos<sup>134</sup>.

Pinder es suficientemente objetivo para reconocer que, dentro de los límites de una misma generación, hay casos de características artísticas notablemente diferentes y aun opuestas; pero halla la manera de superar esa antítesis llevando a esos artistas a una zona de coincidencia. Por ejemplo, entre los pintores de la generación nacida entre 1837 y 1844 los hay muy diferentes desde el punto de vista formal como pueden ser, de una parte, Marées y Cezanne, y de otra, Sisley, Monet y Renoir. Pero todos ellos coinciden en sustituir la pintura poético-simbolista (de Pubis de Chavannes y los prerrafaelistas ingleses) por una pintura apegada a lo simplemente visual.

Con todo, nos parece más obvio y esclarecedor en la historia del arte, ordenar el movimiento estilístico en torno a los grandes cambios utilizando el sistema tradicional de señalar los precursores y los epígonos. Pinder no acepta estos conceptos, y se empeña en mantener a los maestros de la transición en una unidad muy problemática con sus contemporáneos para no debilitar su teoría.

El método de las generaciones, si no se le concibe muy rigurosamente y con precisiones demasiado matemáticas, puede ser útil, esclarecedor y estimulante para el historiador del arte, dándole un instrumento de ordenamiento que sustituya al caos de nombres y de fechas. Pero la teoría resulta muy problemática cuando se pretende explicar la diversa sensibilidad estética de las generaciones por una especie de «disparos de la naturaleza» (Pinder) o «proyectiles biológicos» (Ortega) que traen a la mente la idea mística de destinos irracionales y productos de arcanas leyes biológicas cuando tales cambios se hacen más explicables por causas de orden cultural y sociológico<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> Frantz LANDSBERGER, «Das Generationsproblem in der Kunstgeschichte». En *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*. 1927-1928, pp. 33-37.

<sup>135</sup> Algo de esta irracionalidad, tan del gusto germano, aparece en un libro posterior de Pinder dedicado a la Estética: *Von der Künsten und der Kunst* (Berlín 1948): «La irrupción de generaciones completas en la historia del arte, la aparición simultánea de Masaccio y los Van Eyck por ejemplo, no es un asunto humano explicable, pero es un acontecimiento visible. La “gran muerte” de los artistas alemanes en torno a 1530 es muy visible, pero no es explicable por la razón...» (p. 151). Julián Marías se detiene a refutar a los adversarios de la teoría de las Generaciones, entre los que destaca a Croce y Huizinga.

## Bibliografía

- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Madrid, 1985.
- , *Ortega y las artes visuales*. Revista de Occidente, Madrid, 1970.
- MARÍAS, Julián, *El método histórico de las generaciones*. Instituto de España, Madrid, 1949. 3.<sup>a</sup> ed. Rev. de Occidente, Madrid, 1961.
- ORTEGA Y GASSET, J., *En torno a Galileo*. Rev. de Occidente, Madrid, 1982.
- , *El tema de nuestro tiempo*. Alianza Ed., Madrid, 1981.
- PINDER, Wilhelm, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Berlín 1926 (*El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*. Buenos Aires, 1946).
- , *Von der Künsten und der Kunst*. Berlin-Munich, 1948.

### 4.9. El modelo marxista

La visión que los marxistas ortodoxos tienen de la historia del arte<sup>136</sup> debe forzosamente encuadrarse en el marco del materialismo histórico y en su principio general, formulado repetidas veces por Marx: «No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia»<sup>137</sup>. Según **Marx y Engels**, el arte pertenece a esa superestructura dependiente del factor económico; no es, pues, un elemento originario, biológico-natural, sino un fenómeno de evolución humano-social.

En sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Marx afirma que los sentidos del hombre social son diversos de los del hombre

---

<sup>136</sup> Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895), apasionados por la crítica literaria y las cuestiones estéticas desde su juventud, se orientaron pronto hacia problemas filosóficos y cuestiones económicas. Ambos colaboraron juntos en publicaciones periódicas, y anduvieron desterrados de Alemania: en Bélgica, París y Londres. La lectura de Feuerbach (1841) dio sentido materialista a su evolucionismo hegeliano. Y desde entonces, entregados al estudio de la historia desde el punto de vista económico, se opusieron a los «Jóvenes hegelianos» negando esa concepción de la historia como proceso que tiene lugar en el espíritu, y dando como premisa del conocimiento la existencia objetiva del mundo exterior.

<sup>137</sup> Este principio, formulado en *La Ideología alemana* (1843-1846) aparece ya vigorosamente subrayado en la *Introducción a la Crítica de la Economía Política* (1858): «En la producción social de su existencia los hombres entran en determinado grado de desarrollo de sus productos materiales. El conjunto de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, esto es, la base real sobre la que se alza una superestructura jurídica y política, y a la que corresponden formas determinadas de la conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona en general el proceso social, político y espiritual de la vida. No es la conciencia la que determina su ser, sino que, al contrario, es su ser social lo que determina su conciencia». (Cit. en K. MARX, F. ENGELS, *Escritos sobre arte*. Barcelona 1969, pp. 25-29.)

asocial: «La sensibilidad *humana*, la humanización de los sentidos, se forma mediante la existencia del objeto, por la naturaleza humanizada. La educación de los 5 sentidos es obra de la historia universal<sup>138</sup>. También Engels, en *Dialéctica de la Naturaleza*, redactada entre 1873 y 1883 y publicada en 1925, afirma igualmente: «La mano del hombre ha alcanzado ese alto grado de perfección, con el que ha podido realizar los milagros de los cuadros de Rafael, de las estatuas de Thordwaldsen, de la música de Paganini, sólo a través del trabajo...»<sup>139</sup>.

Este origen, puramente «histórico», de la sensibilidad estética y la dependencia esencial y original de esa sensibilidad y su desarrollo, de las condiciones económicas, plantea un problema filosófico: ¿No hay categorías estéticas con validez universal? Marx se preguntó al final de su *Introducción a una crítica de la economía política*: ¿Cómo explicar entonces la fascinación universal del arte griego? Es fácil conceder que las formas de cada arte, y aun los géneros artísticos (como la Epopeya) dependen de circunstancias históricas, como la mitología en la cultura griega («¿Es posible Aquiles con pólvora y plomo? etc.»). Pero la dificultad está en que el arte griego, estando ligado a ciertas formas del desarrollo social, sigue suscitando en nosotros un goce estético y se presenta como un modelo inalcanzable. La respuesta que Marx cree hallar está en el hecho de que para nosotros Grecia es como la infancia de la humanidad... «¿Por qué la infancia de la humanidad, en el momento más bello de su desarrollo, no iba a ejercer una fascinación eterna como estadio que no puede volver?»<sup>140</sup>. Pero un historiador actual no puede sino sonreírse ante la idea de que la Grecia clásica sea considerada como «la infancia de la humanidad».

Las tesis de Marx no se refieren sólo al pasado. Junto a Marx historiador de la sociedad, hay un Marx profeta, un utopista. En la sociedad futura, sin clases, los caracteres de espontaneidad y originalidad que ahora son privilegio del artista, se extenderán a todo trabajo humano. El arte preconizado para la era socialista no es sólo un arte conforme a la vida; será más bien una vida estética y creadora<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> Id., p. 49.

<sup>139</sup> Id., p. 51.

<sup>140</sup> Id., p. 44-47.

<sup>141</sup> Arnold Hauser ha anotado críticamente esta audacia de Marx y Engels: «Marx y Engels se descaminaron por razones de carácter polémico y de propaganda política, empeñados por una parte en combatir el idealismo hegeliano y, por otra, en fundamentar su propia profecía socialista. Pues, en sí, precisamente su dialéctica les proporciona los medios más adecuados para corregir la exageración económica y determinista del materialismo histórico». (*Sociología del Arte*, Madrid, 1975, I, p. 244).

Lo más original de esta visión del futuro (que ya fue sostenida por otros utopistas) es la manera de probarla, es decir, la manera como Marx analiza la historia dotándola de este carácter anticipador del futuro, sus análisis críticos de las obras artísticas del pasado, descubriendo y estudiando en ellas no lo «humano universal» sino lo que es expresión específica de una psicología social basada en una estructura económica de la sociedad. Este criterio, que aparentemente era descriptivo de las relaciones sociedad-arte, se convertía en criterio normativo en virtud de la visión del futuro.

La doctrina estética de Marx y Engels no debe considerarse como un bloque doctrinal monolítico, sino como un materialismo dialéctico. Esta teoría que, sobre todo por lo que atañe al arte, apenas está apuntada en Marx, se encuentra bastante más desarrollada en Engels. En *La Ideología Alemana*, ya había escrito Marx: «Las condiciones hacen a los hombres, tanto como el hombre hace las condiciones». En cuanto al arte, en Marx se pueden espigar no muchas más consideraciones de carácter dialéctico.

Atacada desde varios flancos la doctrina del materialismo histórico, sus inventores se ven obligados a modificarla o completarla mediante la dialéctica. Engels es quien mejor desarrolla este enfoque y lo aplica también a cuestiones estéticas, en fechas posteriores a la muerte de Marx. En cartas a C. Schmidt (1890), a Franz Mehring (1893) y a H. Starkenburg (1894) critica el inmediatismo mecánico con que algunos conciben el influjo del materialismo histórico, y afirma que sólo *en última instancia* la producción económica es el factor determinante de las formas e ideologías de la superestructura<sup>142</sup>.

Para Engels, pues, no queda todo reducido al factor económico. Se trata, más bien, de una totalidad virtual compuesta por elementos diversos y a veces contradictorios, pero ricos de convergencia final. El engelsianismo previene así contra toda concepción mecanicista que no tenga cuenta de las relaciones dialécticas existentes entre la base y las

---

<sup>142</sup> De esta forma indirecta y compleja es como, según Engels, hay que entender el Realismo crítico que él propugna en las obras literarias y artísticas. En su respuesta a Miss Harckness que le había enviado su novela *City Girl*, dice: «si tengo algo que criticar es que, acaso, el relato no es suficientemente realista. Realismo significa, según mi modo de ver, aparte de fidelidad a los detalles, reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas». Esto último es lo que ha faltado al «realismo» de la novela. Por lo demás, «estoy muy lejos —dice— de ver un error en el hecho de que Ud. no haya escrito una novela claramente socialista, una novela de tendencia... Cuanto más escondidas se mantienen las opiniones del autor, tanto mejor para la obra de arte. El realismo del que hablo puede manifestarse también a pesar de las ideas del autor. Un ejemplo: Balzac». (Cit. en K. MARX, F. ENGELS, *Escritos sobre arte*, p. 136).

superestructuras de un lado, y entre las múltiples superestructuras por otro lado.

Esto supuesto, el marxismo puede permitirse, en teoría al menos, dejar cierta independencia y autonomía al arte, formar con el universo artístico un mundo en el que cuenta la decisión humana del artista creador como individuo con sus propias reacciones psicológicas y sus prerrogativas. Pero si se ha de afrontar la historia del arte del pasado desde la óptica del marxismo ortodoxo, la misma selección de las obras estará condicionada por su atención al contenido, y la necesaria inseparabilidad entre forma y contenido sólo se intentará descubrir allí donde haya un realismo crítico, es decir, «una reproducción de caracteres típicos en circunstancias típicas».

Tras los intentos de **George PLEJANOV** (1856-1918), introductor del marxismo en Rusia y primer esteta marxista, por conciliar un cierto idealismo suprahistórico con el materialismo marxista<sup>143</sup>, **Lenin** (1870-1924) representa el retorno al realismo materialista de Marx interpretado de manera estrictamente hegeliana. El arte es un «reflejo de la realidad», y los hombres del Partido son los que tienen el papel de la «autoconciencia» de Hegel, son los únicos detentores del método dialéctico en su empleo exacto. Son el elemento «consciente» frente al «proceso espontáneo». Toda forma de conciencia parcial que no capte la totalidad de los factores que la producen es ideología. El Partido —elemento consciente— prevalece sobre el individuo aun en la contemplación estética. El letrado soviético, perteneciendo al factor consciente, no puede menos de captar lo real en su perspectiva totalitaria, superior a las estrechas ideologías, y por consiguiente, no puede sino ver al proletariado en vanguardia en la dialéctica histórica. En caso contrario, su visión es débil o hipócrita, y el arte consiguiente carecería de autenticidad.

En el decenio anterior a la guerra llegaron a Rusia las nuevas corrientes artísticas: Futurismo, expresionismo, etc. Al producirse la conquista del Poder por los Soviets (1917) el contenido de la vida y de las aspiraciones de la gran masa seguía siendo burgués. El Poder político se vio obligado a adaptarse al gusto estético burgués y a rechazar la mutación revolucionaria de las formas artísticas. Lenin tuvo que reprimir las tendencias del Proletkult (arte proletario, estéticamente revolucionario) y salir en defensa de la tradición y de las formas «burguesas» del arte.

---

<sup>143</sup> G. Plejanov no se pudo desprender de una concepción kantiana del arte, aceptando la idea de una facultad específica y originaria para lo bello. Su contradicción con el marxismo la resolvió con una distinción escolástica: «Potencialmente» el instinto estético es natural y originario; «de hecho» sólo se desarrolla en la historia y según la dialéctica marxista.

Sin embargo, las formas nuevas del arte literario, teatral, etc. fueron consentidas mientras vivió Lenin.

Desde 1925 comienza una oposición más violenta y calculada. Los verdaderos creadores artísticos se asfixian en el clima creado a partir de esa fecha. En la época staliniana se impone por ley el «realismo socialista», el realismo de los hombres que trasforman y reconstruyen el mundo. La literatura debe ser tendenciosa. El arte debe presentar héroes positivos. Y toda forma de arte que parezca centrarse en problemas psicológicos o valores formales será condenada como «formalismo», «arte por el arte», etc.

El húngaro **Gyorgy LUKACS** (1885-1971) se esforzó por conciliar su marxismo con una concepción estética que liberara al arte de una política de partido y posibilitara la integración de los valores formales. Lukacs recoge el principio hegeliano de totalidad, el concepto engelsiano de realismo típico y la noción del arte como reflejo de la realidad (Lenin). El verdadero artista es el que capta la integridad del hombre en su dimensión social e histórica, el que capta lo individual pero en su devenir, en su dialéctica, en eso por lo que lo singular es, al mismo tiempo, histórico-social y tipo, y que él denomina también lo «particular»<sup>144</sup>.

Según Lukacs, las grandes obras de arte reflejan de un modo ejemplar la infraestructura económica, las relaciones de producción y las relaciones sociales básicas de su época. Y ahí está el fundamento material de su supervivencia. «Sólo puede crear auténticas obras de arte un artista que respecto de las cuestiones decisivas de su tiempo asume una actitud progresiva, es decir, aquel que sabe hallar la forma que posibilite al máximo «la vivencia inmediata de las concretas relaciones humanas conformadas y representadas por ella»<sup>145</sup>. «La obra de arte es una reproducción abreviada, comprimida, del modo como el artista se representa en su creación el camino de la humanidad»<sup>146</sup>.

Si miramos el pasado, las grandes obras de arte nos permiten percibir con intuición inmediata qué hombres, qué relaciones humanas

---

<sup>144</sup> De su *Estética*, a la que dedicó sus últimos años, Lukacs publicó solo una parte (Traducción en 4 volúmenes), adoptando como categoría fundamental la *particularidad*. «Lo particular es la mediación necesaria, producida por la esencia de la realidad objetiva e impuesta por ella al pensamiento, entre la singularidad y la generalidad», La ciencia generaliza; la singularidad se halla en el mundo de los fenómenos; a la Estética pertenece la particularidad («*Sonderbarkeit*») que, además de mediación entre la generalidad y la singularidad, constituye el centro dinámico y organizador de la obra artística. (*Estética*, México, 1966, pp. 202 y 234).

<sup>145</sup> *Aportaciones a la historia de la Estética*, México 1966, p. 512.

<sup>146</sup> «Perduración y caducidad de las obras de arte». En *Prolegómenos a una estética marxista*, México 1967, pp. 246-256.





DUCCIO, *La Dormición de María*. Siena



GIOTTO, *El regreso de la boda*. Padua. Capilla Scrovegni

Dos estilos distintos en pinturas de idéntica datación: en torno a 1310: **Duccio** es conservador porque responde a un sistema político conservador (Siena); y **Giotto** es progresista e instaurador del realismo occidental porque responde a las demandas de la burguesía emergente (Florencia).



fueron típicos en tal o cual etapa importante de la evolución de la humanidad. En cuanto al arte del presente, «no es posible determinar con exactitud matemática las proporciones, el camino, ni sobre todo, la perspectiva de lo típico. La genialidad y la originalidad del artista consiste en el presentimiento de esos caminos del destino, en la adivinación de lo que prevé como perspectiva y que un día figurará como realidad».

Por todo esto, la verdadera historia del arte, según Lukacs, será aquella que fundamente nuestra conciencia histórica, aquella que sepa recoger y comprender las obras artísticas que, a través de la maraña de conexiones entre el presente y el pasado, abren en cada momento histórico las perspectivas de futuro que resultan del esclarecimiento de tales conexiones. De ahí la capital importancia que para la historia del arte tiene la referencia a los conflictos entre las clases sociales.

En algunos marxistas recientes se advierte un esfuerzo por liberalizar las concepciones sistemáticas del marxismo con el fin de no tener que expulsar del panteón de artistas ilustres aquellos creadores de obras cuyo fascinante esplendor formal va unido a una clara ausencia de referencias sociológicas, artistas cuyo valor supratemporal parece estar reafirmado por un consenso universal.

A ese fin, **Roger Garaudy**, por ejemplo, en *Por un realismo sin orillas*, intenta ensanchar el concepto de Realismo de manera que pueda rescatarse a artistas tachados de «formalistas». El Realismo hay que definirlo a partir de las obras, no antes de ellas. «No se puede juzgar del valor de una obra a partir de criterios elaborados mediante obras anteriores». Una obra puede ser un testimonio muy parcial, muy subjetivo incluso, sobre las relaciones del hombre con el mundo, y ese testimonio puede ser auténtico y grande<sup>147</sup>.

\* \* \*

Entre los marxistas que se han dedicado a la historia del arte, es obvio que la selección, enfoque y evaluación de las obras y de los estilos se haga en referencia esencial y constante al desarrollo de las estructuras socioeconómicas y a los conflictos, latentes o clamorosos, entre las clases sociales de cada momento histórico. Pongamos unos ejemplos.

---

<sup>147</sup> Son muchos los problemas que quedan sin resolver en la estética marxista, por ejemplo, cuál es el valor de la forma artística y cuál es su relación con el contenido, qué puede significar la creación artística dentro de la teoría leniniana del reflejo, cómo se concilia el arte como valor permanente con su esencial dependencia histórico-social, qué diferencia hay entre conocimiento científico y conocimiento estético.

**Frederick ANTAL** (1887-1954)<sup>148</sup> no era de esos marxistas que para emocionarse ante una obra de arte piden tiempo para comprobar si pueden explicarla desde su propia ideología. Pero se esforzó denodadamente, aunque evitando la terminología marxista, por encuadrar las grandes realizaciones artísticas en el marco histórico de la lucha de clases y de la marcha revolucionaria de la historia.

Discípulo de Wölfflin primero y de Dvorak después, se distanció definitivamente del formalismo del primero y prefirió buscar su propio camino a partir de las sugerencias de Dvorak que decía que para explicar la aparición repentina de la pintura de Van Eyck había que explorar en los libros de historia económica; así como de Warburg y Saxl y otros «historiadores de la cultura» que observaron la estrecha conexión de las obras artísticas con su medio social.

F. Antal insiste en que la historia del arte es ante todo historia, y que antes de estudiarla desde un punto de vista estético personal, las obras de arte hay que verlas como producto de unas premisas históricas<sup>149</sup>. Para F. Antal el punto de vista sustancial es la relación que surge entre el artista y su clientela, dando por supuesto que en el desarrollo del arte influyen más las condiciones económicas y sociales de quienes encargan las obras que las de aquellos que las realizan. Es decir, que, como alguien le ha argüido, Enrico Scrovegni era más importante que Giotto, y Filippo Bracci más que Masaccio.

En su magnífico y erudito estudio sobre el primer Renacimiento en Florencia, F. Antal intenta demostrar que el estilo de los grandes maestros del Renacimiento florentino estuvo en conexión determinante con la ideología de los grandes comerciantes de la lana, que eran los que en definitiva pagaban sus obras.

A finales del XIV —época de estancamiento y aun retroceso en el proceso estilístico iniciado por Giotto— el realismo que va a conducir el arte al gran Renacimiento y que, según Antal, es la tendencia característica de los grandes comerciantes de la alta clase media, se ve frenado por el conservantismo cultural de los monjes y por eso mismo permite concesiones

---

<sup>148</sup> El húngaro Frederick Antal fue un estudioso de la historia del arte que, en el marco de una fe firme en el socialismo, representa una moderación y una finura de sentido estético poco comunes entre los marxistas. Publicó excelentes artículos monográficos sobre Hogarth, David, Géricault, Fuseli y numerosos ensayos, algunos de los cuales fueron reunidos en *Clasicismo y Romanticismo*. Madrid 1978. Su obra principal dedicada al arte en Florencia visto desde la perspectiva social, fue traducido y publicado en la colección «Historia de la Cultura», de la Editorial Guadarrama (1963) bajo el título: *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Medicis; siglos XIV XV*.

<sup>149</sup> Véase lo que F. Antal dice en *Clasicismo y Romanticismo*, Madrid, 1978, pp. 291-314.

hábiles al gusto popular sin ser «estrictamente un arte de la pequeña burguesía». En cambio, medio siglo después, un arte revolucionario sin concesiones caracteriza a Masaccio, quien con su libertad artística y su mentalidad profunda de alta clase media, mucho más pronunciada que la del conjunto de la alta clase media misma, crea un estilo gran-burgués y racionalista, que sus contemporáneos mismos no podían captar<sup>150</sup>.

Los documentados estudios de los especialistas en la historia de Florencia en esa época no abonan las premisas del libro de Antal, entre ellas, la idea de un mayor poder detentado por las «Artes Menores» en Florencia en la segunda mitad del siglo XIV, y hacen muy sospechosos los criterios utilizados para definir a las diferentes clases o grupos y sus respectivos caracteres<sup>151</sup>.

El estancamiento de las formas realistas y el receso hacia el Bizantinismo que caracteriza la pintura florentina de la segunda mitad del siglo XIV se explica más por la desaparición prematura de los grandes maestros, muertos de epidemia, y por la atmósfera inficionada de Florencia y Siena tras la inauditas devastaciones de la Gran Peste<sup>152</sup>. Y por otra parte, la presentación de Masaccio, ligado exclusivamente a la alta clase media e incomprendido de las masas, parece totalmente arbitraria<sup>153</sup>.

\* \* \*

El profesor italiano **Giulio Carlo ARGAN** (1909-1992)<sup>154</sup> es otro historiador marxista para quien el análisis de una obra de arte no es aceptable sino en función de su contexto sociohistórico, concebido como un conjunto de interrelaciones dialécticas, y dentro del cual cabe considerar la obra artística como fenómeno específico.

---

<sup>150</sup> *El mundo florentino...*, pp. 329-335.

<sup>151</sup> Cf. G.A. BRUCKER, «The Arti Minori in Florence Politics». En *Medieval Studies*, XVIII, 1956; Idem, *Florentine Politics and Society 1343-1379*, Princeton, 1962.

<sup>152</sup> Millard MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton, 1951.

<sup>153</sup> Véase la crítica de Antal en R. SALVINI, «Frederik Antal. Remarks on the methods of Art History». En *Burlington Magazine* 1949, 49-52, 73-75. Enrico CASTELNUOVO, «Per una storia sociale dell'arte». *Paragone*, n. 313, marzo 1976, pp. 1-30.

<sup>154</sup> Sucesor de L. Venturi en la cátedra de Historia del arte de la Universidad de Roma, Giulio Carlo Argan ha sido un prolífico historiador y ensayista. Ha escrito estimables monografías sobre Henry Moore, Borromini, Arturo Marini, Boticelli, Fra Angelito, etc. Sus principales obras traducidas al castellano son: *El Arte Moderno 1770-1970*, Valencia, 2 vols., 1965; *Historia del arte como historia de la ciudad* (Colección de ensayos), Barcelona 1983; *El pasado en el presente* (Estudio sobre los revivals en la historia del arte), Barcelona (1977); *Walter Gropius y el Bauhaus*, (1957); *La Europa de las capitales 1600-17700* (1964); *Salvación y caída en el arte moderno*, (1967), *Proyecto y destino* (1969).

«El único criterio metodológico con que se puede en la actualidad hacer la historia del arte, resistiendo a la tentativa de deshistoricizar el estudio de los fenómenos artísticos —ha escrito Argan— me parece el de la individualización y el del análisis de situaciones problemáticas. Individualizar un problema significa recoger y coordinar un conjunto de datos cuyo significado o valor universal no puede ser entendido más que en relación con los demás o, en otras palabras, definir una situación cultural en la que cada factor vale sólo como componente dialéctico de un sistema de relaciones...». «La problematicidad de una situación surge en la conciencia del historiador a partir del análisis de las fuerzas actuantes, a menudo opuestas entre sí, en un determinado campo»<sup>155</sup>. Se trata, pues, de presentar el arte como reflejo de esas fuerzas actuantes que, en la mente de Argan, están siempre determinando conflictos sociales. Argan no se detiene apenas en el análisis expresamente económico de esas situaciones. Pero sus análisis remiten continuamente a la lucha social.

No obstante las exigencias selectivas que teóricamente impone el tamiz del marxismo ortodoxo, el profesor Argan rescata para su *Historia del Arte* a todos los grandes artistas catalogados por la tradición; aunque eso no le impide señalar, a veces, cómo los errores en la concepción y sensibilidad social de un artista se pagan con un cierto retrogradismo en la calidad formal de sus obras (Millet, por ejemplo).

La sensibilidad estética de Argan es extraordinariamente fina: excelentes e incluso inspirados, sus análisis formales. Pero se esfuerza y muchas veces logra, con seductora brillantez, relacionar y explicar el lenguaje formal de cada artista o de cada movimiento estilístico con causas de orden social. Su explicación «marxista» del *Art Nouveau* como arte más «cortesano» que auténticamente popular, será discutible pero no deja de ser seductora: «La explosión de este ornamentalismo unido a la producción industrial de bienes materiales se explica, más que por el desarrollo tecnológico, por la situación económico-social. Como explica Marx claramente, el pilar del industrialismo capitalista es la plusvalía, o sea, la disparidad entre el precio del producto y el coste de la fuerza del trabajo. Al escándalo del beneficio excedente, que continúa aumentando el capital, se le busca una justificación aparente, añadiendo y después integrando al producto un valor suplementario representado precisamente por la ornamentación, un valor, además, que no se estima en términos de fuerza de trabajo sino de “genio creador”. Pero ¿qué es este quid imponderable sino la contribución del artista, como exponente de la clase burguesa dirigente, a la producción

---

<sup>155</sup> *Historia del arte como historia de la ciudad*, pp. 69-70.

industrial? ¿Y qué contribución es ésta que, al contraponer el trabajo creador al mecánico, hace manifiesto y tangible, incluso en los objetos cotidianos, el salto cualitativo entre clase dirigente y clase obrera? Es significativo el hecho de que el intenso socialismo de Morris, a lo largo de las vicisitudes históricas del *Art Nouveau*, se vaya diluyendo poco a poco en un vago y utópico humanitarismo; como siempre, la burguesía capitalista neutraliza la oposición apropiándose de sus argumentos ideológicos y desvitalizándolos»<sup>156</sup>.

\* \* \*

Un enfoque de la historia del arte más dogmática y radicalmente marxista es el que propugna el griego **Nicos HADJINICOLAU** con su libro titulado significativamente *Historia del arte y lucha de clases*<sup>157</sup>. Para que una obra de arte sea válida desde el punto de vista de la interpretación marxista de la historia no cuenta tanto la ideología político-social del artista (que puede no corresponder a la de una de sus obras e incluso puede serle contradictoria) sino la *ideología icónica* (*idéologie imagée*) implícita en la obra. Base de la historia del arte es el estilo, y éste es una combinación de elementos temáticos y formales que constituye una forma particular de la ideología global de una clase.

El objeto de la historia del arte son pues, las «ideologías icónicas», aparecidas en el curso de los siglos. Cada obra es sólo una concreción particular de una ideología icónica colectiva. Puede ocurrir que haya artistas que no tengan una única «ideología icónica». Hadjinicolau insiste, como Antal, en que el estilo cambia cuando cambia la clase de cliente (Rembrandt, por ejemplo, trabajó para la nobleza y para la burguesía).

El valor de una obra de arte reside en que la ideología icónica inscrita en ella sea positiva y crítica, y eso puede ocurrir tanto en sus elementos de contenido<sup>158</sup> como en sus rasgos formales<sup>159</sup>.

---

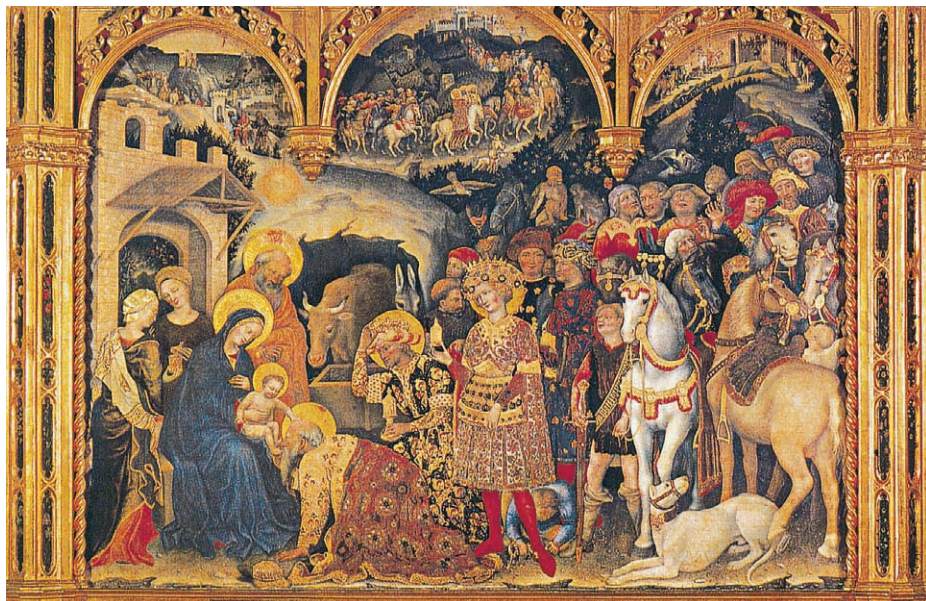
<sup>156</sup> *El Arte Moderno*, pp. 251-253.

<sup>157</sup> Nicos HADJINICOLAU, *Histoire de l'art et lutte des classes*, París, 1973.

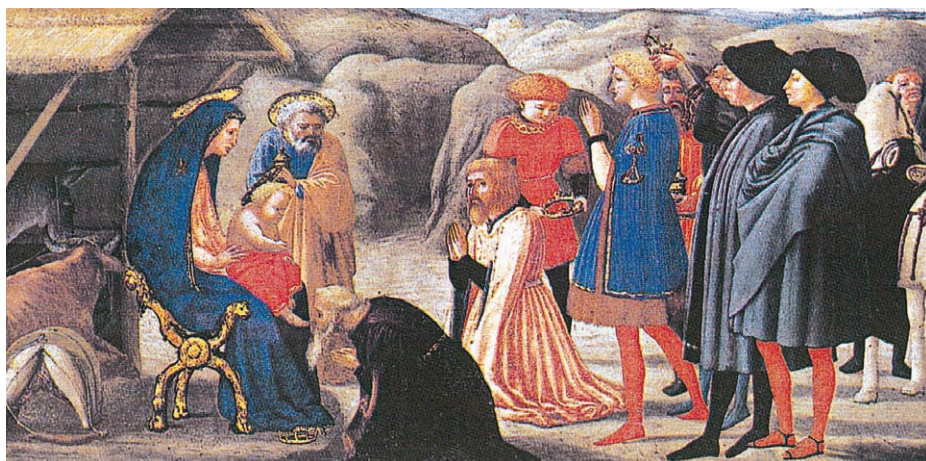
<sup>158</sup> *El rapto de Ganimedes* de Rembrandt, cuya representación nos hace sonreír por la figura ridícula del mítico adolescente, destruye todo el idealismo mitológico y trascendente que podíamos atribuir al tema; es, en realidad, una «ideología crítica» de orden social (contra las costumbres sodomíticas) y no religiosa.

<sup>159</sup> El color rosa del lazo de seda que atrae la atención en la cabeza de la *Marquesa de Solana*, retratada por Goya, es un color que sugiere todas las vanidades de la época rococó. Es, pues, una imagen crítica que revela las contradicciones entre una dama por una parte «ilustrada» y por otra prisionera de las normas dominantes de su clase; por una parte, envejecida y por otra, dominada por el deseo de agradar.





GENTILE DA FABRIANO, *Adoración de los Magos*. Florencia. Uffizi



MASACCIO, *Adoración de los Magos*. Pisa. Iglesia del Carmine

En torno a las mismas fechas (1426-1428) y abordando el mismo tema —La Adoración de los Reyes Magos—, Gentile da Fabriano y Masaccio muestran, en los detalles de su iconografía, para qué clientela sirve cada uno con su pintura: para las Cortes y la nobleza el primero, para la creciente burguesía el segundo.

Toda la concepción histórico-artístico de Hadjinicolau resulta enormemente complicada para un estudio valorativo y selectivo de las obras de arte; el mismo autor confiesa la imposibilidad de algunos análisis «en el estadio actual de nuestros conocimientos». Considera inválida la periodización de la historia de los estilos sobre bases formalistas, y pretende establecerla (sacándonos fuera del campo artístico) según los modos de producción económica.

\* \* \*

En general, puede decirse que el enfoque marxista tiende a minimizar la personalidad del artista, haciéndole excesivamente determinado por la ideología de sus clientes. No tiene cuenta de que si hoy la política influye en la historia menos que los factores económicos, la trasposición de este influjo a la esfera del arte es peligrosa. El arte no es una actividad de carácter pragmático. No se ve, por ejemplo, para qué ideología de sus clientes pudo pintar un artista tan revolucionario como Van Gogh<sup>160</sup>.

El principio, generalmente asumido por los marxistas, de que «el estilo dominante es el estilo de las clases dominantes» no puede ser admitido sino con muchas reservas y matizaciones; porque precisamente se puede demostrar que cuanto más grandiosas parecen las obras más influyen en transformar el estatus social reinante<sup>161</sup>.

## Bibliografía

- ANTAL, Frederick, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*. Alianza Forma, Madrid (1987), 1989.  
—, *Clasicismo y romanticismo*. Comunicación, Madrid, 1978.
- BOIME, A., *Historia social del arte moderno. I. El arte en la época de la Revolución*. (1985), Madrid, Alianza, 1994.
- BRIHUEGA, Jaime, «La Sociología del arte». En VV.AA., *Historia de las ideas estéticas*. Madrid, 1996, t. II, pp. 264-28.

---

<sup>160</sup> El mismo testimonio del arte es un hecho social, escribe Pierre Francastel. «Nos aporta informaciones que se agregan a las que extraemos del estudio de otras formas de la actividad de una época. El arte no es un doble de otra experiencia o de otro lenguaje... No es el reflejo de una realidad fijada fuera y delante de él. El arte elabora un tipo de objetos mal conocidos, a los cuales es necesario conceder una atención igual que la que se concede al lenguaje y a las instituciones». (*Sociología del Arte*, Madrid, 1975, p. 951).

<sup>161</sup> Ver la crítica de P. Francastel a Antal en G. GURVITCH, *Traité de Sociologie*, París, PUF, 1960. Capit. *Problèmes de la sociologie de l'Art*, pp. 278-279.

- CASTELNUOVO, E., *Arte, industria y revolución* (1985). Barcelona, Nexos, 1988.
- DREW, Egbert D., *El arte y la izquierda europea* (1969). Barcelona, G. Gili, 1981.
- GARAUDY, Roger, *Hacia un realismo sin fronteras*. Lautaro, Buenos Aires, 1964.
- GOMBRICH, Ernst H., «L'histoire sociale de l'art». En *Méditations sur un cheval de bois*. Macon, 1966, pp. 159-173 (Artículo publicado como recensión de la obra de A. Hauser en *The Art Bulletin*, marzo de 1953).
- HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*. Siglo XXI, Madrid, 1976.
- , *La producción artística frente a sus significados*. Siglo XXI, Madrid, 1981.
- HAUSER Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (1951). Guadarrama, Madrid, 1957.
- ILICH LENIN, Vladimir, *Escritos sobre literatura y arte*. Península, Barcelona, 1975.
- LUKACS, György, *Aportaciones a la historia de la Estética*. Grijalbo, México, 1965.
- , *Estética* (1963, 4 vols.). Grijalbo, Barcelona-México, 1966-1972.
- MARX, Karl y ENGELS, F., *Escritos sobre arte*. Península, Barcelona, 1969.
- , *Textos sobre la producción artística*. Alberto corazón, Barcelona, 1972.

#### 4.10. Otros enfoques sociológicos

Los historiadores marxistas que pretenden ser absolutamente fieles a las bases científicas del materialismo dialéctico se ven obligados por la lógica de su sistema a ver las obras de arte *determinadas*, a través de mediaciones diversas y de complejas contradicciones, por la estructura económico-social de su medio. Consecuentemente, una historia marxista del arte difícilmente podrá obviar este escollo del determinismo.

Existen autores que dan gran importancia al medio social y a las estructuras económicas y sociales en la génesis de las obras artísticas, pero que prefieren considerar aquéllas como concomitantes de la creatividad artística, viendo en el binomio *arte-sociedad* una posibilidad de mutua influencia y mutua relación.

Como ya se advirtió en el capítulo anterior, Engels tuvo mucho empeño en que se observara el carácter dialéctico de las relaciones entre la base económica y las ideologías de la superestructura, y a la hora de precisar más este tipo de relación sólo pudo decir que solo *en última instancia* es decisiva la influencia de la infraestructura económica. Por razón de esta imprecisión en que Marx y Engels dejaron el problema de las relaciones de la economía con el arte y la literatura, no es fácil definir la posición de ciertos autores que se consideran marxistas, pero que en sus estudios histórico-artísticos evitan hacer una selección valorativa que pueda parecer sujeta a la «normativa» marxista. Tal es, por ejemplo el caso de Arnold Hauser, a quien algunos clasifican entre los historiadores



marxistas, mientras que otros prefieren no considerarlo como tal por la moderación con que, en sus últimas obras, aplica a la historia del arte su materialismo dialéctico.

Desde la época prerromántica se venía hablando de la expresión artística como lenguaje de las colectividades. Y ya vimos también cómo para Hipólito Taine el «medio» era uno de los factores determinantes del estilo de las obras artísticas. Los enfoques culturalistas de Dvorak y Warburg apuntaban también a la conveniencia de ligar el arte no solo con las ideas de la sociedad sino también con las maneras de vivir, trabajar y relacionarse las diversas capas sociales<sup>162</sup>.

El enfoque sociológico de la historia del arte sería aquel que intentara esclarecer la dinámica del desarrollo estilístico en el curso de los tiempos a la luz de los cambios en la estructura de la sociedad correspondiente, relacionando con tales cambios las modificaciones que el historiador observa en los contenidos y las formas del arte, tanto en su génesis como en su misma estructura.

**Arnold HAUSER** (1892-1978)<sup>163</sup>, en su primera obra importante —la *Historia Social de la Literatura y el Arte*— (primera edición inglesa en 1951) presenta una visión sociológica de la historia de las formas literarias y artísticas, intentando mostrar que éstas no eran sino reflejo, correspondencia exacta e inmediata de las estructuras sociopolíticas contemporáneas<sup>164</sup>. Fue un empeño, enormemente ambicioso,

---

<sup>162</sup> Por citar autores que, sin ser historiadores, influyeron con sus trabajos en impulsar esta interpretación sociológica de la historia, habría que recordar aquí nombres como J.M. GUYAU (1854-1888), Ernest GROSE (1862-1927), Y. HIRN (1870-1953) y Charles LALO (1877-1953).

<sup>163</sup> Las principales obras de este historiador húngaro residente en Londres y nacionalizado británico desde 1948, son conocidas en España por haber sido traducidas y publicadas por Editorial Guadarrama: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, 2.ª ed., 1961 (3 vols.); *Introducción a la Historia del arte*, 1961; *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, 1965; *Sociología del arte*, 1975 (2 vols.).

<sup>164</sup> El mismo Hauser resumió el contenido de su *Historia Social*: «El triunfo del arcaísmo griego sobre el mundo homérico es tan impensable sin el triunfo de la aristocracia sobre la monarquía feudal, como lo es el desenvolvimiento del rigorismo formal clásico al helenismo naturalista y subjetivo sin la transformación de la polis y de la economía patriarcal esclavista en una economía universal y una burguesía cosmopolita; impensable el paso del simbolismo medieval al racionalismo artístico renacentista sin la transformación del mundo económico y político feudal en un orden social urbano y burgués; impensable el paso del manierismo al barroco sin el nuevo proceso de aristocratización, sin la crisis económica y social de la época de la Reforma, sin el nacimiento del absolutismo; impensable el triunfo del romanticismo sin las conquistas de la Revolución Francesa, sin el predominio de la burguesía y la liberación del individuo, sin el principio de la libre competencia y su trasposición de la producción material a la producción espiritual». (*Introducción a la historia del arte*, Madrid, 1961, pp. 348-349).

montado sobre una colosal erudición, y que ha gozado en el mundo occidental de un gran éxito editorial precisamente por su defecto más sustancial: su tremenda simplificación<sup>165</sup>. Pero la obra fue muy criticada por todos los especialistas de la historia y del arte.

E.H. Gombrich, en una larga y detallada recensión de la obra, en la que reconocía la enorme documentación utilizada por el autor, le critica el prejuicio marxista que inspira la selección misma de los materiales que en cada época se consideran significativos, la estricta sincronía con la que concibe la relación entre formas artísticas y estructuras sociales, el apriorismo con el que da por supuesto que un arte rígido y abstracto corresponde a los gustos de la aristocracia y un arte naturalista a los de la clase media ascendente, y la facilidad con que se resuelven problemas de máxima complejidad histórico-social: todo se explica mediante el materialismo dialéctico, pero si hay formas artísticas que no entran en este esquema se echa mano de las «contradicciones» implícitas en el universo de relaciones entre infraestructura económica y superestructura ideológica<sup>166</sup>.

Igualmente, P Frankl, un gran especialista en el Gótico critica a Hauser el presentar al clero y al laicado del siglo XII como representantes respectivos del individualismo y del colectivismo. Pero «quién llevó a Suger a pasar del ábside románico al gótico... ¿Fue algún arquitecto anónimo colectivista? o ¿es que el clero se hizo en ese momento urbano y burgués? Los Cistercienses, promotores de las soluciones góticas, no eran ni urbanos ni burgueses...»<sup>167</sup>.

El mismo Hauser, en su posterior *Introducción a la Historia del Arte*, mucho más prudente y matizada, critica su *Historia Social* confesando que debía haber hecho más evidentes las relaciones dialécticas entre el arte y la sociedad. El arte de una época históricamente desarrollada no puede ser homogéneo, porque la sociedad misma de tales épocas no es homogénea; el arte sólo puede aquí ser expresión de un estrato, de una comunidad de intereses, y mostrará tantas tendencias estilísticas simultáneas como estratos soportes de cultura posea la sociedad en cuestión.

En esa *Introducción*, y más en su *Sociología del Arte* abandona todo dogmatismo marxista: Si no se conoce más que la estructura social del

---

<sup>165</sup> El gran público no quiere tanto la verdad cuanto la satisfacción económica, es decir, la sensación de enriquecerse intelectualmente con el mínimo esfuerzo.

<sup>166</sup> E.H. GOMBRICH, «The Social History of Art». En *The Art Bulletin* (New York and London) Marzo 1953. Reeditado en *Meditations on a Hobby Horse and Others Essays on the Theory of Art*. London, Phaidon Press, 1963.

<sup>167</sup> *The gothic: Literary Sources and interpretations through eight centuries*. Princeton, 1959, p. 689.

público de una obra de arte, es imposible ni representarse ni reconstruir ésta, ya que por muy condicionada que esté la creación artística por la sociedad, la imprevisibilidad del talento creador hace imposible toda predicción en el terreno del arte. Aquí solo hay correlaciones, determinables empíricamente entre presupuestos y consecuencias<sup>168</sup>. Estas conexiones son, sin embargo, muy instructivas. No hay nada que pueda ser elevado a la categoría de ley general para la historia del arte. No obstante esta imposibilidad, la consideración histórico-social del arte conserva su carácter científico. Aun cuando las actitudes estilísticas pueden cambiar su función social y se alíen con diversos intereses y distintas formas de vida, eso no quiere decir que sean actitudes indiferentes, compatibles con cualquier posición social. El arte es producto de fuerzas sociales y origen de efectos sociales.

**Herbert READ**<sup>169</sup> fue un estudioso del arte para quien los dos polos del arte son el individuo y la sociedad. Profundamente consciente del valor «social» del arte, Read se sitúa en el extremo contrario al dogmatismo marxista. El arte no es un subproducto de la cultura. Más bien, hay que afirmar que una cultura es el producto final de ciertas personalidades destacadas del mundo del arte. Hay que reconocer la superioridad del conocimiento encarnado en el arte por su valor universal y eterno. El mundo del arte es un sistema de conocimiento tan válido para el hombre como el mundo de la filosofía y de la ciencia.

Otro enfoque, pretendidamente sociológico, muy alejado de la filosofía marxista, es también el de **Pierre FRANCASTEL**<sup>170</sup> que considera a los artistas como ordenadores y modificadores de los estados de equilibrio social, precisamente creando imágenes y formas originales.

Francastel insiste en el carácter específico y, por decirlo así, autónomo del arte frente a otras potencias cognoscitivas y creativas del hombre. «En la base de una sociología digna de este nombre figura...

---

<sup>168</sup> «Parece más esperanzador orientar la controversia sobre la relación entre los fenómenos artísticos y los sociales de acuerdo con el concepto de correspondencia que con el de causalidad en el sentido de una razón necesaria y suficiente». (*Sociología del arte*, I, p. 42). «Ya no puede hablarse de causalidad sino más bien de conexión funcional» (Ibid. I, p. 250).

<sup>169</sup> Las principales obras de este prolífico ensayista, relacionadas con el tema arte-sociedad son: *Art and Society*, London, 2.<sup>a</sup> ed. 1945; *The grass Roots of art. Lectures on the social aspects of art in an industrial age*. 3.<sup>a</sup> ed. 1955; *Art and Industrie*, 1934.

<sup>170</sup> Pierre Francastel, profesor en la *Ecole Pratique* des Hautes Etudes de París, además de historiador del arte, ha sido un constante pensador de temas históricos y estéticos. Sus ideas sobre la relaciones Arte-Sociedad se desarrollan en varias obras (v. Bibliografía); y además se le deben magníficas monografías sobre historia del arte: *Les Architectes célèbres*, París, 1958 (2 vols.); *Les sculpteurs célèbres*, 1954; *L'Impressionisme*, 1937; etc.

el inventario de las grandes formas de creación de objetos que han ido jalonando la historia intelectual y artística de la humanidad». «El inmenso interés de una futura sociología del arte radica precisamente en contraponer a esas actividades propiamente intelectuales de las generaciones otro tipo de actividad que está en el límite de lo técnico, incluso de lo manual, y del conocimiento intelectualizado»<sup>171</sup>. Se trata, pues, de una doble vía especulativa y de representación.

Como Herbert Read, Francastel afirma la función del arte como creador de estructuras mentales<sup>172</sup>. Según él, la misión del historiador sería la de reconstruir, a través de conjuntos de obras, los sistemas figurativos característicos de un medio y de una época determinadas y gracias a ello completar o rectificar nuestra interpretación general de un período dado de la historia. «Es tan vano querer encontrar en el arte el reflejo total de toda una civilización, como pretender desconocerlo o reducirlo a un modo de expresión condicionado por los actos y las formas de representación de la época. No nos cansaremos de repetir que existe un pensamiento plástico tanto como existe un pensamiento matemático o político o económico, aunque entreveamos apenas sus primeros lineamentos»<sup>173</sup>.

Nada como la lectura de las obras de Francastel para persuadirse de la misión del arte como creador de cultura. Lo que no resulta tan adecuado es calificar de prioritariamente sociológico el pensamiento histórico de Francastel. Si él prueba que «la arquitectura del Renacimiento ha sido pintada antes que construida» queda probado que el espacio alzado como el espacio imaginado son conquistas del artista y del hombre, pero no que «un grupo humano (en el sentido de una sociedad entera) intenta forjar un nuevo sistema de signos y de acciones», y que «la intuición del mundo» es colectiva<sup>174</sup>. Las interpretaciones de Francastel

---

<sup>171</sup> *Sociología del Arte*. Alianza Edit. 1975, pp. 25-29.

<sup>172</sup> «Los astrónomos del Renacimiento —escribe Francastel— descubrieron los espacios vacíos del universo; pero los arquitectos y los pintores sintieron y manipularon estas extensiones diáfanos que la geometría permite construir y medir, mucho antes que los Copérnicos y los Galileos». (*Pintura y Sociedad*, Madrid, 1984, p. 59). El marxista italiano G.C. Argan escribe análogamente: «Valdría la pena saber con certeza en qué medida habrá contribuido la experiencia de la pintura de Monet a la formación del pensamiento de Bergson» y «cómo contribuyó la pintura de Cézanne a definir la dimensión ética y ontológica del pensamiento moderno» (*El Arte Moderno 1770-1970*, Valencia. t. I, pp. 122 y 138). Arnold Hauser, en cambio, es más reticente respecto a esta relación arte-pensamiento: «El arte renueva a menudo detrás de los tiempos, pero nunca se les adelanta» (*Sociología del Arte*, 1, p. 377).

<sup>173</sup> *Sociología del Arte*, pp. 38 y 95.

<sup>174</sup> A. CHASTEL, «Problèmes actuels de l'histoire de l'Art». En *Diogenes*, n. 4, oct. 1953, p. 108.

en muchas de sus obras, cuyos títulos incluyen referencias a la *sociedad*, hay que conectarlas más con los pensamientos y hábitos culturales de una época que con las estructuras sociales de la misma.

### *Bibliografía*

- DOMÍNGUEZ, I. y RODRÍGUEZ, A. (ed.), *Arte, cultura y sociedad*. Asoc. Españ. de Sociología de la cultura y de las Artes, Barcelona, 1992.
- DUBY, Georges, *Tiempo de catedrales. El arte y la sociedad 980-1420*. Argot, Barcelona, 1983.
- FOSTER, Arnold W. y BLAU, Judith R. (ed.), *Art and Society. Readings in the Sociology of the Arts*. Albany, State University of New York Press, 1989.
- FRANCASTEL, Pierre, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Valencia, 1961.
- , *Pintura y sociedad*, Madrid, Ed. Cátedra, 1964.
- , *Sociología del arte*, Alianza Editorial, 1975.
- , *La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*, Buenos Aires 1970.
- HASKELL, Francis, *Patronos y pintores (Estado de las relaciones entre arte y sociedad en la época barroca en Italia)*. Cátedra, Madrid, 1984.
- HAUSER, Arnold, *Introducción a la historia del arte*. Guadarrama, Madrid, 1961.
- , *Sociología del arte*. Guadarrama, Madrid, 1975.
- KLINGENDER, Francis, *Arte y revolución industrial*. 1947.
- LALO, Charles, *El arte y la vida social*. (1921). Albatros. Buenos Aires.
- MUCCI, Egidio y TAZZI, Pier Luigi (ed.), *Il Pubblico dell'Arte*. Sansoni, Florencia, 1982.
- PAZ, Alfredo de, *La crítica social del arte*. G. Gili, Barcelona, 1979.
- READ, Herbert, *Arte y Sociedad* (1977). Península, Barcelona, 1970.
- READ, H., *El significado del arte*. Losada, Buenos Aires, 1974.
- , *The Grass Roots of art*. Faber and Faber, Londres, s/d.
- Silbermann, A. et al., *Sociología del arte*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
- STRONG, Roy, *Arte y Poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Alianza ed., Madrid, 1988.
- VV.AA. *Sociologie de l'art*. Colloque international. Marseille. 13-14 Juin 1985. Paris, 1986.
- VV.AA. (CEHA), «Patronos, Promotores Mecenas y Clientes». *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte*. Universidad de Murcia, 1992.
- VV.AA., «Arte y Sociedad: historia y sociología». *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Vol. II, Editora Nacional de Extremadura, Mérida, 1993, pp. 787-923.

## Conclusión

Esta exposición de los diversos modelos de hacer Historia del Arte ha tenido que infundir en el ánimo del lector la convicción de su enorme problematicidad. Es cierto. El arte no ha entrado en el campo de la ciencia histórica sino sembrando inquietudes e incertidumbres.

El arte es «la moneda del Absoluto» (Malraux); es ese poder creador de formas y de imágenes que, surgiendo de lo más hondo del ser humano, expresa la relación fundamental del hombre con el universo, su vinculación con los «dioses», con Dios o con lo que el hombre pone en su lugar. Es natural que no se deje fácilmente amoldar a esquemas que pretenden reducir su vida y su dinamismo a rigurosa ciencia, sometiéndolo a conceptos, siquiera sean fundamentales (*Grundbegriffe*).

El historiador que penetra en este sagrado laberinto necesita una sensibilidad especial para captar la naturaleza de su objeto material —la obra de arte—, para reconocer y definir en los frutos del genio creador eso que llamamos estilo, y para descubrir en él el sello de un espíritu fiel así mismo y siempre innovador.

Por otra parte, el arte no nace ni se desarrolla desvinculado de su medio sociocultural. Es impensable una historia del arte que no nos remita constantemente a la historia cotidiana de los hombres, a la vida de la sociedad. El historiador no descubre e identifica las obras artísticas sino enmarcadas en un contexto histórico que influye y, en cierta medida, determina lo que va a ser la vida del arte.

Esta «condición» histórica de los productos artísticos es la que da sentido a los enfoques culturalistas que han sido adoptados por algunos historiadores. Por eso pensó Panofsky que el conocimiento de la filosofía escolástica del siglo XIII tenía que ayudar a comprender las formas de la arquitectura gótica. Y por eso Max Dvorak, escribiendo sobre Van Eyck

en 1904, creyó que la historia del arte no quedaba suficientemente esclarecida si no se la iluminaba desde los textos de la historia económica.

Un sereno examen de todos los enfoques y métodos expuestos hace pensar que ninguno de ellos puede pretender ser adoptado por el historiador con valor exclusivo. Por otro lado, el eclecticismo no sería aquí aplicable. Pretender fundar un sistema complejo que conjugara integradoramente cuanto de positivo y convincente se encuentra en cada uno de los diferentes puntos de vista parece una empresa imposible; puesto que entre ellos existe tal diferencia de niveles nocionales que suprime toda esperanza de unificarlos lógicamente.

Los mismos teóricos que han promovido fervorosamente un método singular se muestran inseguros cuando descienden a la arena de la historia concreta, y se les ve establecer compromisos con otras teorías, marginando las exigencias del método que con tanto entusiasmo promovieron.

Un ejemplo estimable a este respecto es el de Henri Focillon. Su comprensión de la «vida de las formas» no le impidió ser moderado y abierto en el momento de defender y aplicar su método: «Todas las interpretaciones de los movimientos estilísticos deben tener en cuenta dos hechos esenciales: Varios estilos pueden convivir al mismo tiempo, incluso en estrecha vecindad o en la misma zona, y los estilos no se desarrollan de la misma manera en los diferentes aspectos técnicos». Las formas obedecen, sí, a su propia dinámica vital, pero a ella hay que añadir el peso activo de la materia, la poética de la técnica, y el poder del genio, al que Focillon dedica su final «elogio de la mano».

De las teorías expuestas podríamos decir que parecen tanto más convincentes cuanto menor rigor ofrecen y más exigen ser completados con otros modelos. Es el caso de la teoría de Alois Riegl sobre la «voluntad artística». Este hallazgo fue un genial acierto. Durante siglos, los hombres cultos de Occidente se habían acercado a las obras de arte con el prejuicio de que el artista de todos los tiempos había buscado e intentado siempre lo mismo. Todavía hoy existen personas a las que se les podría decir lo que, con sorna, decía un poeta a uno que le reprochaba su modernidad: «Lo que pasa es que Ud. quiere que yo escriba como escribiría Ud... si supiera escribir». Durante siglos (quizá todavía) se ha creído que había habido hombres más o menos hábiles, artistas más o menos dotados, épocas más o menos favorables, pero que el arte había pretendido siempre lo mismo. Que Riegl defendiera que no todos los artistas de todas las épocas habían pretendido lo mismo; que algún filósofo, no hace más que un siglo, sostuviera que lo esencial del arte es que el artista con su formas intuitivas exprese «lo que él quiere», constituyó una adquisición que se ha convertido justamente, como diría Tucídides, en «posesión para siempre» de la cultura y de la historia del arte.

Pero ese hallazgo de la «voluntad artística» no podría, por si solo, fundar un método que pretenda llegar a las causas de la dinámica de la formación y evolución de los estilos; porque lo que importa es saber *por qué* cambia la «voluntad artística».

Nos inclinamos a pensar que ninguno de los modelos expuestos en las páginas precedentes es siempre el mejor para el estudio histórico del arte en todas las épocas. En este último siglo se ha querido iluminar la historia de la humanidad desde el ángulo socioeconómico; y eso es obvio, porque el influjo de los factores económicos sobre los otros niveles de la vida y la actividad humana ha sido también el más poderoso en estos últimos decenios. Pero cuando la mirada del historiador se dirige al arte de hace 800 años, quizá sea más acertado considerar como prioritarios los factores materiales y técnicos, o tal vez la dinámica biológica de las formas, tanto más aceptable cuanto es más comprensible que el «cansancio» de las formas se produzca en épocas que se distinguen por la lentitud de su ritmo histórico. Y si se trata de explicar el cambio estilístico en ese impresionante despertar del individualismo que fue el Renacimiento europeo, ¿por qué no subrayar como prioritario el papel jugado entonces por las grandes personalidades? o ¿es que vamos a tener que atribuir siempre a causas económicas el nacimiento de los genios?

Indudablemente hay que saber aceptar en todos los momentos históricos el influjo de diversas causas. Hay que saber liberarse del fetichismo de la causa simple (Marc Bloch). Gombrich ha señalado acertadamente el riesgo que acecha a los estudiosos de la historia del arte: querer explicar con fáciles mecanismos y conceptos simples algo cuya naturaleza misma es la complejidad.

Frecuentemente, la simplicidad del método está ocultando su defecto esencial, el círculo vicioso: Se pretende haber encontrado el concepto-clave que va a explicarnos un fenómeno histórico-artístico cuando, en realidad, lo hemos derivado de la observación de ese mismo fenómeno.

No debiéramos dejarnos fascinar por métodos simples, que no sólo son contrarios a la razón sino que son enemigos del estudio, porque producen un simulacro de iluminación que mata todo espíritu de investigación.

Quizá éste debiera ser nuestro mensaje final para estudiosos y estudiantes. El verdadero método de la historia del arte debería ser la duda voluntaria y atenta del que elige y usa un instrumento, manteniendo siempre vivo el deseo y la esperanza de encontrar otro mejor.



La Historia de las artes plásticas, en su más estricto sentido, no nació hasta fines del siglo XVIII. Pero, en estos dos siglos de existencia, en todos los países cultos se ha ido reconociendo su importancia en la formación integral del hombre. La densidad humana que encierran las obras de arte, y consecuentemente la importancia educativa de su historia, y el conocimiento de la evolución de los estilos en cuanto expresiones del hombre en las diversas épocas y civilizaciones, ha originado una gran variedad de maneras de abordar las obras de arte y consecuentemente su historia. Dando por supuesto que esa densidad humana de la obra artística invalida la pretensión de encontrar un único método que nos permita penetrar en el misterio de la obra de arte y los secretos mecanismos de su desarrollo histórico, lo que se pretende en este libro es abrir la sensibilidad del lector universitario y hacerle comprender cuáles han sido los diversos puntos de vista, los diferentes enfoques que, con cierta relevancia y aceptación social, han ido adoptando los investigadores y los estudiosos de los últimos tiempos en este relevante campo de la cultura humana.

**Juan Plazaola Artola** fue Doctor por la Universidad de París (Letras) y por la Complutense (Filosofía). Profesor de Estética y de Historia del Arte en la Universidad de Deusto, ocupó varios cargos académicos dentro de este centro y en la Compañía de Jesús. Fue también presidente del Instituto «Ignacio de Loyola» de la Universidad de Deusto, con sede en San Sebastián.

Cofundador de la revista *Reseña* y fundador y director de la revista *Mundaiz*, llegó a publicar casi una veintena de obras, además de artículos y otros trabajos, que jalonan toda una vida consagrada al estudio y a la investigación estética y artística. Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla), en 1998 recibió el Premio Eusko Ikaskuntza de Humanidades.



**Deusto**

Publicaciones

Universidad de Deusto







